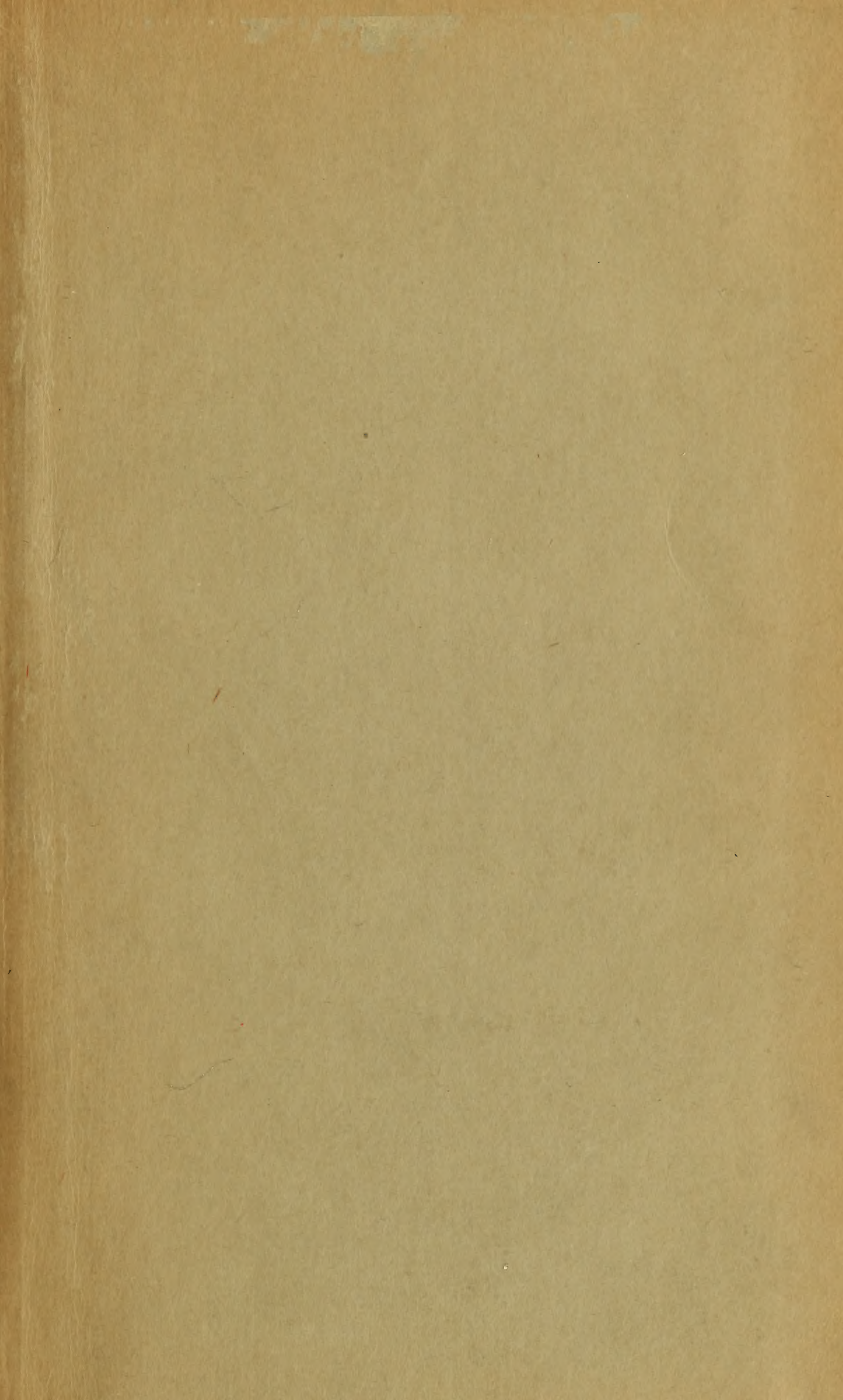
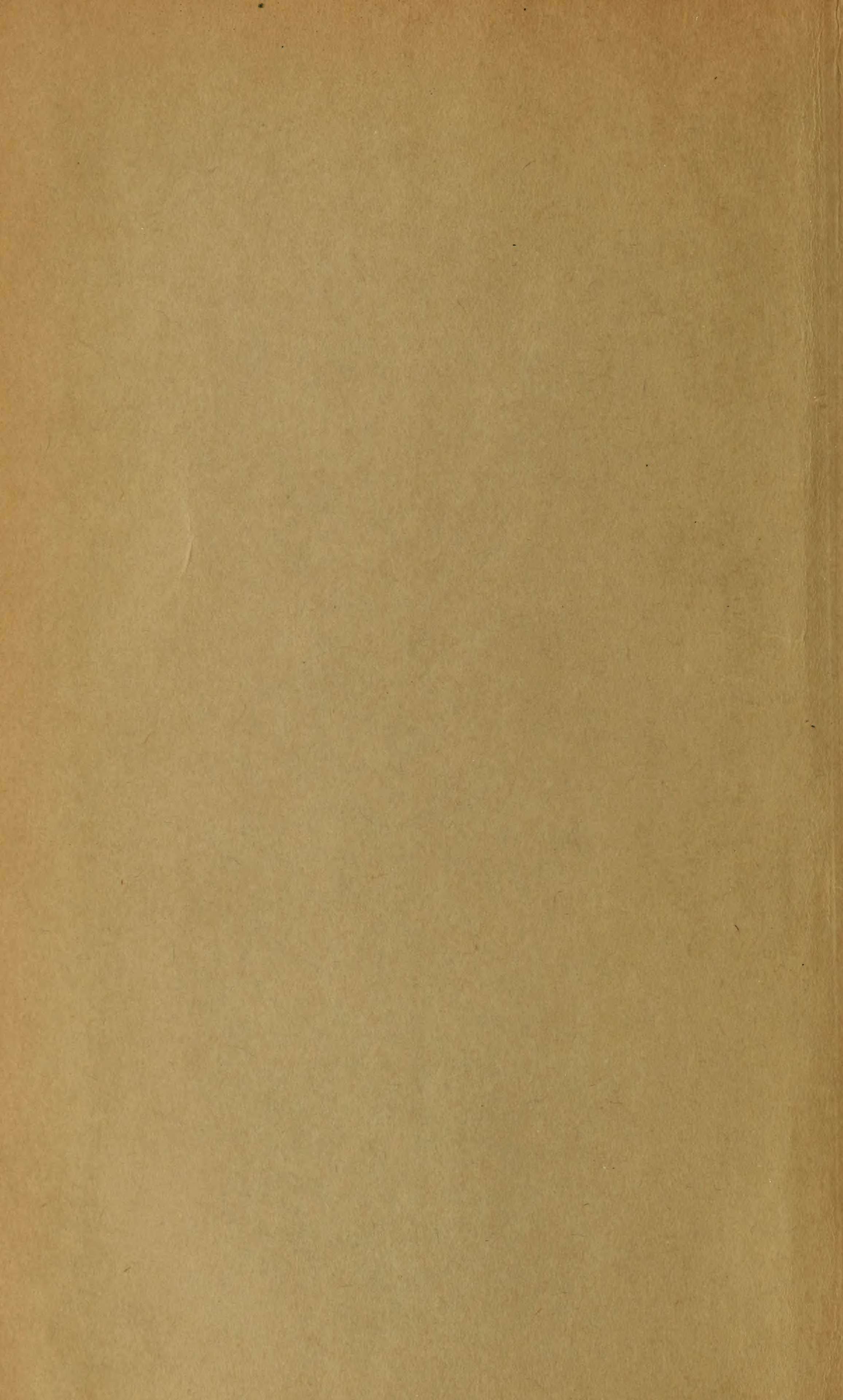



THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878





Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Erster Band.

Erste Abtheilung.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1878.

DEN MANEN

OTTO JAHN'S

Vorwort.

Ich war nicht wenig überrascht, als ich im Februar 1867 durch die vorstehende Buchhandlung aufgefordert wurde, für deren Verlag eine Biographie Joseph Haydn's zu schreiben. Die Firma hatte sich nämlich zuerst an Otto Jahn gewendet, dieser aber, den Antrag ablehnend, zugleich mich für diese Arbeit vorgeschlagen. Dies mußte mich nur um so mehr überraschen; hatte ich ja doch als die einzige größere literarische Arbeit kaum erst die Monographie „Mozart und Haydn in London" vollendet, zu der mich ebenfalls Jahn ermuntert hatte. Diese Kluft nun, die zwischen einer engbegrenzten Arbeit und einer vielumfassenden Biographie liegt, sollte ich jetzt mit einem Satz überspringen. Es war für den Empfehlenden wie nicht minder für den Empfohlenen ein bedenkliches Wagniß. Meine wiederholten Vorstellungen, daß die musikalische Welt bisher erwartet hatte, gerade von ihm, von Jahn, diese Aufgabe gelöst zu sehen, und daß es einer argen Enttäuschung gleich käme, wenn jetzt ein völlig unbekannter Neuling in der musikalischen Literatur als Ersatzmann einträte, führten zu weiter nichts, als daß Jahn noch im letzten Moment nur um so entschiedener sich dahin aussprach, daß er die Biographie auf keinen Fall schreiben werde und daß ich mich unverzüglich an die Arbeit machen solle. Was Jahn bewog, gerade mich ins Auge zu fassen, ist mir heute noch ein Räthsel. Freute ihn mein ausdauerndes Arbeiten im British Museum und die im Aufsuchen nicht unglückliche Hand oder rechnete er auf des Dichters Wort, das den Menschen mit seinen größeren Zwecken wachsen läßt — genug: ich schlug endlich ein, noch heute zweifelnd, ob ich damit Recht gethan. Was dabei aber (abgesehen von der verlockenden Aussicht, eine

angeborene Schaffenslust zum Zwecke eines so ehrenvollen Zieles in ein Hauptbett geleitet zu sehen) den Ausschlag gab, war erstens die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit dieser bis jetzt noch immer schmerzlich vermißten Arbeit; zweitens die auf Erfahrung gegründeten Zweifel, ob Jahn, entfernt vom Schauplatze, im Stande sein werde, das nöthige Material aus dritter Hand vollständig erlangen zu können. Und darin hatte ich mich nicht getäuscht, denn ich erfuhr gar bald, wie nothwendig persönliches Eingreifen sei und wie so manches bereits Erlangte etwa ein zweites Mal zu erreichen auch mir jetzt wohl kaum gelingen würde. Ich machte mich also ans Werk und Jahn freute sich über jeden neuen Fund, über jeden neuen Fortschritt, von dem ich ihm berichten konnte, und immer dringender munterte er mich zum Ausharren auf. Da kam der 9. September 1869 — Jahn war todt! Die Aufgabe, die der vortreffliche Mann mir übertragen hatte, betrachtete ich nun als ein Vermächtniß; sein Andenken zu ehren, sein Zutrauen in möglichst treuer Ausführung des unternommenen Werkes nach Kräften zu rechtfertigen, wurde mir zur heiligen Pflicht.

Ich sprach von der Nothwendigkeit einer Biographie Haydn's und glaube wohl, daß mir hierin Jedermann beistimmen wird. Bildet Haydn doch das verbindende Glied unserer großen Heroen des vorigen Jahrhunderts. Er trat als Jüngling in die Außenwelt, als eben Bach sein thatenreiches Leben beschlossen hatte; er erlebte in nächster Nähe die ersten Reform-Triumphe Gluck's und dessen Hinscheiden nach ruhmvoller Siegesbahn; der ganze Lebenslauf Mozart's, mit dem er ein so unvergeßliches Freundschaftsbündniß geschlossen hatte, zog an ihm vorüber wie ein Wundertraum; und selbst die Erscheinung einer gluthverheißenden Feuerleuchte war ihm in Beethoven, dem er in mancher Beziehung ein Vorläufer wurde, noch beschieden. Als zeitgemäße Vermittelung dieser Gegensätze waren Schöpfungen, welche die erregten Geister durch wohlthuende Klarheit und Helle wieder dem harmloseren Genießen und Empfinden zuführten, wie geschaffen. Lenkt doch auch der Wanderer nach den mächtigen Eindrücken gigantischer Felsen und schauerlicher Klüfte gerne wieder seine Schritte der friedlich ausgebreiteten Flur entgegen. Haydn sang und sein Gesang verbreitete Freude und Lust am Dasein. Nichts vermag wohl bezeichnender den Eindruck seiner Schöpfungen zu schildern als jenes Bekenntniß eines Kritikers, daß er sich beim Anhören eines Haydn'schen Musikstückes immer angeregt fühle, etwas Gutes zu thun.

Die Lebensgeschichte Haydn's, so einfach sie an sich ist, bildet zugleich die Geschichte des Fortschrittes in der Tonkunst, der er, an

Vorhandenes anknüpfend, neue ungeahnte Bahnen öffnete, die von ihm selbst und von seinen Nachfolgern immer mächtiger erweitert wurden. Dieses außerordentliche Verdienst kann ihm kein Gebildeter absprechen, mag er sich von dessen Werken angeregt fühlen oder nicht. Wem aber das Verständniß gegeben ist, eben diese Werke nach dem Maßstabe der gleichzeitig entstandenen oder besser noch der vorangegangenen Werke zu beurtheilen, der wird sich schon durch das belehrende kunstgeschichtliche Interesse, das sie bieten, angezogen fühlen und ihren Werth nach Verdienst zu würdigen wissen. Werke der Vergangenheit immer nur an den Erzeugnissen der Gegenwart abzuwägen (und kein Kunstzweig hat mit diesem Uebel mehr zu kämpfen als eben die Musik), ist ebenso unvorsichtig als ungerecht und läßt uns in Vorhinein so manchen Genusses verlustig werden.

Nach Uebernahme der Arbeit galt es nun, die Wege zu den nöthigen Vorarbeiten auszuforschen. Für die ersten Jahrzehnte in Haydn's Leben gaben Haydn's eigener kurzer biographischer Abriß, die Skizzen von Dies, Griesinger und Carpani die einzigen Anhaltepunkte. Haydn's Geburtsort, seine erste Schulzeit in Hainburg und etwaige Erforschung seiner Voreltern waren ins Auge zu fassen. Letzterer Punkt war mir nicht gleichgültig; hält doch jeder Ritter, Graf und Fürst auf seinen Stammbaum, warum nicht auch ein von Gott geadelter großer Künstler. Die Ausbeute gelang hier über Erwartung; ebenso über Haydn's Aufenthalt im Kapellhause zu Wien, wiewohl erst nach viermaligem Anlauf. Auch über die Zwischenzeit bis zur ersten Anstellung kam vieles zu Tage, obwohl hier die Schwankungen chronologischer Folge am unsichersten waren. Ueber die fast dreißigjährige Periode in Eisenstadt und Esterház blieb dagegen noch fast Alles zu sagen; hier konnten ausschließlich nur amtliche Belege helfen. Bei Haydn's Aufenthalt in London genügte eine, dem Ganzen entsprechend angepaßte Verwerthung meines von mir bereits in anderer Form benutzten Materials. Der Rest, als uns näher liegend, machte weniger Sorge. Das Wichtigste blieb immer noch Haydn's eigentliche langjährige Amtszeit und die damit eng verknüpfte Geschichte der fürstlich-Esterházy'schen Musikkapelle. Blieben hier Thür und Riegel verschlossen, war alle Arbeit verlorene Mühe. Meine ersten Schritte galten daher auch der Entscheidung dieser Frage. Das Glück war mir günstig, obwohl eine vorläufige Anfrage dahinauslief, daß es nicht des Weges nach Eisenstadt verlohne, da außer einigen Manuscripten daselbst soviel wie nichts weder über Haydn noch über die Kapelle vorhanden sei. Es kam aber anders. Ich fand nicht nur zahlreiche handschriftliche Partituren, Briefe und Amtsstücke Haydn's, gedruckte

und geschriebene Musikalien seiner Composition, sondern auch das nöthige Material zu einer vollständigen Geschichte der Kapelle, unter tausend und Tausenden von Amtsschriften zerstreut, die alle nur möglichen Angelegenheiten des Hauses und seiner riesig ausgedehnten Besitzungen betrafen.

Das Wichtigste war nun zunächst die Anlegung thematischer und chronologischer Verzeichnisse von Haydn's Werken. Dazu konnte auch der Vorrath in Eisenstadt nicht ausreichen; es mußte weiter ausgegriffen werden. Auch hier war der Erfolg günstig und lagen endlich folgende Hülfsmittel vor: Haydn's erster Entwurf- und der größere, übrigens mehrfach bekannte und von Elßler geschriebene thematische Katalog („Verzeichniß aller derjenigen Compositionen, welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18. bis in das 73ste Jahr verfertiget zu haben"); die in Eisenstadt vorhandenen Musikalien; die an Autographen und Abschriften reiche Artaria-Sammlung, von erwähntem Elßler, Haydn's Copisten in den 30er Jahren erworben; die Sammlung der Firma Breitkopf und Härtel, enthaltend eine Reihe wichtiger Geschäftsstücke, Notizen und Kataloge, aus jener Zeit (1799 und später) stammend, in der Haydn mit dieser Firma behufs Herausgabe seiner Werke in Verbindung trat, bei welcher Gelegenheit ihm auch eine Liste aller seiner, damals im Besitz der Handlung vorräthigen Werke vorgelegt wurde, die Haydn sofort als richtig oder nicht von ihm herrührend bezeichnete; zahlreiche von Otto Jahn gesammelte Partituren Haydn's; das an Haydn'schen Compositionen besonders reiche Kirchenmusik-Archiv zu Zittau (aus dem Nachlasse des dortigen Kaufherrn August Christian Exner, eines leidenschaftlichen Musikfreundes und Verehrers Haydn's); eine in Frankfurt aufbewahrte Sammlung (möglicherweise herrührend von dem churfürstlichen Hofkammerrath von Mastiaux aus Bonn, einem eifrigen Musikdilettanten und Anbeter Haydn's, mit dem er auch in Briefwechsel stand); das ansehnliche Musikarchiv des geistlichen Stiftes Göttweig in Unter-Oesterreich (die zahlreichen, kurz nach ihrem Entstehen daselbst aufgenommenen Werke Haydn's deuten unzweifelhaft auf irgend eine Verbindung mit Eisenstadt hin); die Musikarchive der geistlichen Stifte Kremsmünster und St. Florian in Ober-Oesterreich; die Hof-Bibliotheken zu Wien und Berlin; das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien; einzelne in musikalischen Sammlungen und in Privatbesitz befindliche Autographe und Abschriften. Ferner: der im Jahre 1763 begonnene erste gedruckte thematische Katalog Breitkopf's (enthaltend alle in dieser Handlung vorräthigen geschriebenen und gestochenen Musikalien des In- und Auslandes); Gerber's, in der Musikalischen Corre-

spondenz (1792) zusammengestelltes erstes Verzeichniß der bis dahin erschienenen Werke Haydn's, vervollständigt in seinem Musikalischen Lexikon, 2. Aufl. 1812; die größeren Kataloge der Musikhandlungen J. Ch. Westphal in Hamburg (80er Jahre) und J. Traeg in Wien (1799); Kataloge von J. A. André (Offenbach a. M.), Gayl und Hedler (Frankfurt am Main), J. C. F. Rellstab (Berlin), J. J. Hummel (Amsterdam und Berlin), H. G. Nägeli (Zürich), Günther und Böhm (Hamburg), Kost (Leipzig), Artaria et Co. (Wien); das große Verzeichniß (12079 Nummern) der im Jahre 1836 versteigerten bei Breitkopf und Härtel vorräthigen gedruckten und geschriebenen Musikalien (darunter mehrere Hundert Compositionen von Haydn).

Nunmehr zeigten sich Schwierigkeiten, die nicht immer oder nur allmählig überwunden werden konnten; dahin gehörte die heillose Verwirrung der willkürlich angenommenen durcheinanderlaufenden Opuszahlen; mannigfache Bearbeitungen und Verstümmelungen von Werken, deren ursprüngliche Gestalt häufig nicht nachzuweisen war; häufige Umstellungen von den Sätzen eines und desselben Werkes; zahlreiche in Schrift und Stich vorhandene Fehler und eine große Anzahl zweifelhafter, zum Theil nachweisbar apokrypher Werke. Der so oft betonte Mangel eines ausführlichen thematischen Kataloges rächte sich nun auf empfindliche Weise. Schon Gerber klagte darüber und suchte ihm in obiger periodischen Zeitschrift (Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17 und 18) abzuhelfen. Er meinte damals, daß wenn sich eine ansehnliche Musikalienhandlung zu diesem „Ehrengedächtniß" bereit fände, ein derartiger Katalog „gewiß nicht zu Makulatur würde". Zu einem Katalog war es aber auch 1812 noch nicht gekommen; nur Westphal in Hamburg war Gerber's Aufforderung um werkthätige Unterstützung entgegen gekommen. Er war (wie Gerber sagt) der Einzige, der mit seinem Handelsgeiste doch so viel Liebe zur Kunst und Literatur verband, daß er ihm eine thematisches Verzeichniß von allen Haydn'schen Werken, welche durch seine Hände gegangen waren, mit den nöthigen Angaben der verschiedenen Ausgaben überschickte.

Den biographischen Theil der Arbeit betreffend war es vor allem nöthig, eine Uebersicht und eingehende Kenntniß der dahin einschlagenden Literatur bis auf unsere Tage zu gewinnen. Ueber Haydn's Leben wurde zwar viel geschrieben, doch stoßen wir bei näherer Untersuchung meistens nur auf Wiederholungen, nur selten vermehrt durch authentische neue Mittheilungen. Die „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", Leipzig 1766—1770 (J. A. Hiller);

C. L. Junker „Zwanzig Componisten“, Bern 1776; Gothaer Theater-Almanach 1776; J. G. Meusel „Teutsches Künstlerlexikon, Lemgo 1778; Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782, Alethinopel (Junker) sind nur insofern hier zu nennen, als sie die ersten sind, die Haydn überhaupt in kurzem erwähnen. Die erste eigentliche biographische Skizze schrieb Haydn selbst einer Aufforderung folgend, im Jahre 1776 oder 1777 in Form eines Briefes. Diese Skizze wurde zu dem 1778 erschienenen Werke „Das gelehrte Oesterreich“ (von De Luca) benutzt, am Schlusse ergänzt mit einer kurzen Charakteristik aus dem Wiener Diarium 1766. Zum zweitenmale finden wir diesen Abriß verwendet im „Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783“, Leipzig (von Forkel; 1784 wiederholt, 1789 mit einigen Zeilen erweitert). European Magazine, London 1784, lieferte eine sehr allgemein gehaltene, entstellte und theils unverantwortlich schmähende Skizze, in C. F. Cramer's „Magazin der Musik“, 1784, als „Curiosum“ ins Deutsche übertragen. Der „Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien“ auf das Jahr 1788, von F. C. Kunz (Wien, gedr. und zu finden bei Jos. Gerold) bringt nur einen „kleinen Schattenriß von dem erklärten Liebling der Tonkunst“ (den der Almanach ums Jahr 1730 zu Wien geboren und im Jesuiten-Collegium erziehen läßt). Charles Burney gab in seiner General History of Music, vol. IV, 1789, eine kurze Biographie, die er durch Vermittelung des englischen Gesandten in Wien, Sir Robert Keith, erhielt und aus Eigenem vermehrte. — Gerber's historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1790, bringt die schon von Forkel benutzte Skizze nebst kurzem Zusatz. In der zweiten Ausgabe, 1812, stellt Gerber, der unterdessen mit Haydn brieflich verkehrt hatte, mit gewissenhafter Treue alles zusammen, was bis dahin über den Meister geschrieben worden war. — Das „Museum deutscher Gelehrten und Künstler“ (C. A. Siebigke), Breslau, Heft II, 1801, enthält ebenfalls Forkel's Aufsatz mit Benutzung einiger bis dahin erschienenen Zeitungsnotizen (als Variante wanderte hier Haydn zum Schulrector nach „Hamburg“). — Im „Journal des Luxus und der Moden“, Weimar 1805, veröffentlicht der großherzoglich sächsische Landrath C. Bertuch aus Weimar Haydn's Lebensabriß, der aber nur bis zum Unterricht bei Porpora reicht. Bertuch empfing diesen Abriß von Griesinger und nahm ihn dann auch auf in seine im Jahre 1808 erschienenen „Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806“, Bd. II. — Kurz nach Haydn's Tode erschienen mehrere Biographien über Haydn; die wichtigsten sind die von Griesinger und Dies. Georg August Griesinger, k. sächsischer Legationsrath, der die letzten zehn

Lebensjahre Haydn's mit ihm in freundschaftlichstem Verkehr stand, notirte sich ohne dessen Vorwissen alles, was ihm Haydn über seinen Lebenslauf erzählte, und veröffentlichte seine Aufzeichnungen zuerst in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 1809, und dann erweitert in der Broschüre „Biographische Notizen", Leipzig 1810. (Fétis, Biogr. univ. des Musiciens, bemerkt zu dieser mit Liebe geschriebenen Arbeit etwas übereilt: Notice exacte mais écrite avec froideur.) — Der Landschaftsmaler Albert Christoph Dies wurde durch den Bildhauer Grassi bei Haydn eigens eingeführt, um Daten über dessen Leben zu sammeln. Haydn genehmigte dies nur zögernd, indem er bemerkte: seine Lebensgeschichte könne für Niemand interessant sein. Das Resultat seiner 30 Besuche (1805 bis 1808) hat Dies in dem Büchlein „Biographische Nachrichten von Jos. Haydn", Wien 1810 (mit Porträt nach Ihrwach's Medaillon) niedergelegt. Es war in den Jahren, wo Altersschwäche und Krankheit dem Greise Schonung auferlegten und das Tagebuch daher etwas ungeregelt ausfallen ließen. Neukomm, der mit Haydn schon vordem intim vertraut war (was er ausdrücklich hervorhebt), hat, von Jahn aufgefordert, zu diesen Aufzeichnungen einzelnen Punkten gegenüber zustimmende und abwehrende Bemerkungen niedergeschrieben, die mir noch von Jahn selbst zur Benutzung zugestellt wurden. Maler Dies meint u. a., daß Haydn Anekdoten aus seinem Leben, der augenblicklichen Laune freien Lauf lassend, mit Varianten erzählt habe. Mit Willen hat dies der Greis gewiß nicht gethan, zu verwundern wäre es aber nicht gewesen. Man bedenke doch: Eine Reihe Männer lösten einander ab, den alternden Meister über sein Leben auszuholen — Griesinger, Dies, Carpani, Bertuch, Neukomm, Nisle und so manchen Andern sollte er Rede und Antwort stehen. Das war zu viel zugemuthet. Dennoch haben wir alle Ursache, diesen Männern dankbar zu sein, denn ihre Mittheilungen waren wichtig genug, allen späteren Biographien zu Grunde gelegt zu werden. Allenfalls könnte man mit ihnen rechten, daß sie sich eben nur auf lebendige Ueberlieferung verließen und daß sie, wenn es schon nicht in ihrer Absicht lag, nahe liegenden documentirten Quellen nachzuspüren, Haydn's Factotum, den treuen Elßler, der von Kindesbeinen an um ihn war, zu sehr außer Acht gelassen haben. — Doch sehen wir in unserer Rundschau weiter: Im Jahre 1809 erschienen Nekrologe Haydn's in den Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat (als Verfasser wird Mosel bezeichnet) und in dem Unterhaltungsblatt „Der Sammler" (nach Griesinger's Mittheilungen in der Allg. Musik. Zeitung abgekürzt). Das Jahr 1810 brachte noch „Joseph Haydn, seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke.

Bildungsbuch für junge Tonkünstler" (von Ig. Ferd. Arnold), Erfurt (2. Aufl. 1825, siehe auch „Gallerie der berühmtesten Tonkünstler", Erfurt 1816) und von demselben Verfasser „Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele", Erfurt. Ferner zwei, von Fétis hart mitgenommene französische Broschüren: Notice sur J. Haydn etc. par Nicolas Etienne Framery, Paris, und Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn, par Joachim Le Breton (zuerst gelesen in einer Sitzung des Institut de France; erschienen im Moniteur und dann als Broschüre; abgedruckt in Bibliographie musicale, Paris 1822 und in portugiesischer Uebersetzung mit Zusätzen von M. Silva-Lisboa, Rio-Janeiro 1820). Le Breton's Hauptquelle waren Griesinger's Notizen in der Allg. Musik. Zeitung nebst Anekdoten nach Pleyel und Neukomm. — Im Jahre 1812 erschien zu Mailand Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opera del celebre Maestro Gius. Haydn di Giuseppe Carpani (mit Porträt, 2. verm. Aufl. Padua 1823). Carpani, ein italienischer Dichter, ging bei Haydn aus und ein (der italienische Text zur „Schöpfung" stammt von ihm). Diese, bis dahin umfangreichste, Biographie ist auf 17 Briefe vertheilt. Da Carpani Haydn's Umgang genoß, als dieser noch kräftig genug war, seine beiden großen Oratorien zu schreiben, muß es um so mehr überraschen, gerade ihn, der so vieles bei Dies, Le Breton und Framery anzweifelt, so oft selbst straucheln zu sehen. (Fétis suchte ihm manche Unrichtigkeiten nachzuweisen, wobei er aber meistens, die Fehler verbessern wollend, noch neue hinzufügte.) Nichtsdestoweniger fand Carpani's, doch immerhin mit Liebe zur Sache geschriebenes Buch rasch einen Uebersetzer und Umarbeiter, der es jedoch als eigene Originalarbeit herausgab. Als solche erschienen Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn, etc. par Louis Alexandre César Bombet. Paris 1814. (Neu bearbeitet unter dem Titel: Vie de Haydn, Mozart et Metastase, par Stendhal, Paris 1817.) Unter dem Pseudonym Bombet und Stendhal versteckte sich der Schriftsteller Beyle; er sagt geradezu von seinem Werke: „Il y a plusieurs biographies de Haydn, je crois, comme de juste, la mienne la plus exacte." Ueber die Echtheit entspann sich ein heftiger Streit: Carpani veröffentlichte zwei Briefe dagegen (Lettere due dell' Autore delle Haydine etc. Vienna 1815) und legte die wörtliche Uebersetzung zur Genüge dar. Dennoch erschien Bombet auch in englischer Uebersetzung: Lives of Haydn and Mozart etc. London, 1817, dann Boston 1839. Das Original von Carpani kam erst 1838 in Paris heraus in getreuer französischer Uebersetzung von M. D. Mondo unter dem Titel „Haydines de Carpani." — Die von J. E. Grosser

veröffentlichten „Biographische Notizen", Hirschberg 1826, sind nur eine Blumenlese früherer Berichte. — Eine begeisterte biographisch-ästhetische Skizze lieferte Fröhlich in der Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, herausgegeben von Ersch und Gruber, II. Section, 3. Theil, Leipzig 1828. — Auch C. F. Becker's Aufsatz in den „Zeitgenossen", Leipzig 1832, ist hier zu nennen. — Fétis, Biographie universelle des Musiciens etc., Bruxelles, V. 1839 (2. Aufl. Paris, IV. 1862), benutzte mit bestem Willen in fleißiger Zusammenstellung die vorhandenen Biographien, die er von seinem Aufenthalte aus natürlich nicht in der Lage war, zu prüfen und zu sichten. — Werthvolleres, weil endlich einmal auf sicheren Quellen Beruhendes, brachte Aug. Schmidt's „Orpheus", musikal. Taschenbuch, Wien 1841, und die von ihm redigirte Allg. Wiener-Musikzeitung, namentlich 3. Jahrgang, 1843. — Dasselbe gilt von dem Briefwechsel Haydn's mit seiner verehrten Freundin Frau M. A. Sabine Edle von Genzinger, in anziehender Darstellung, mit Benutzung von Dies und Grinzinger, verwerthet von Th. Georg von Karajan, Jahrbuch für vaterländische Geschichte, Wien 1861, selbstständig erschienen unter dem Titel „J. Haydn in London 1791 und 1792". Wien bei Gerold, 1861. — Eine fleißig gearbeitete übersichtliche Zusammenstellung der bekannten Daten brachte Dr. Constantin von Wurzbach in seinem Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 8. Theil, 1862; besonderer Abdruck: „Jos. Haydn und sein Bruder Michael. Zwei biobibliographische Künstler-Skizzen". Wien 1861. — „Jos. Haydn. Ein Lebensbild", von C. A. Ludwig, Nordhausen 1867, faßt zusammen, was in Griesinger, Dies, Wurzbach, Karajan und einzelnen Zeitschriften vorlag. — Die letzte, seitdem erschienene Arbeit ist meine eigene vorerwähnte Monographie „Mozart und Haydn in London", Band II. Wien 1867. — Einzubeziehen wäre hier auch noch die „Biographische Skizze von Michael Haydn" (von Schinn und Otter), Salzburg 1808. — Unbekannt geblieben sind mir: G. J. Mayer. Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di G. Haydn. Bergamo 1809. — J. Kinker, Ter Nagedachtenis van J. Haydn. Amsterdam 1810. — Essai historique sur la vie de J. Haydn. Strasbourg 1812. — Die sonstigen biographischen Zugaben zu den verschiedenen Gesammtausgaben Haydn's, wie auch die Artikel in den bekanntesten Lexika glaubte ich, Fétis und Gerber ausgenommen, hier unerwähnt lassen zu können.

Vollständig zu ignoriren waren jene fabelhaften Erzählungen, in denen Momente aus Haydn's Leben willkürlich entstellt sind, wie z. B. der vierbändige Roman Consuelo von George Sand, die Novelle „Haydn's

erstes Quartett“ (aus der „Iduna“ 1855, in mehrere Blätter übergegangen), sowie unzählige sonstige erträumte, in den verschiedensten Zeitschriften mitgetheilte Episoden.

Eine Reihe beachtenswerther Mittheilungen und Beiträge über Haydn liegen dagegen anderwärts vor; ich erwähne hier beispielsweise nur Triest, Pastor in Stettin (L. Mus. Zeitung, 3. Jahrg., 1801), Chr. F. D. Schubart (Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806), J. F. Reichardt (Vertraute Briefe, Amsterdam 1810), H. G. Nägeli (Vorlesungen über Musik, Stuttgart und Tübingen 1826), W. H. Riehl (Musik. Charakterköpfe, Stuttgart 1862), Dr. F. Lorenz (Jos. Haydn und seine fürstlichen Mäcene, Deutsche Musikzeitung 1862), Dr. Ed. Hauslick (Brief Haydn's an die Tonkünstler-Societät, Signale 1865), L. Nohl (Musikerbriefe, 1867) ꝛc. denen sich so manche literarische Erzeugnisse bis herab auf unsere Tage anschließen.

Als neu hinzugekommene Quellen dienten außer den in Eisenstadt befindlichen Haydniana zahlreiche amtliche Actenstücke und Dokumente verschiedener Archive, autographe mir durch gütige Privatmittheilung zur Einsicht zugekommene Compositionen und Briefe (darunter die ganze Correspondenz Haydn's mit dem Hause Artaria), Berichte in der Wiener Realzeitung und im Wiener Blättchen und mancherlei willkommene Notizen in den Jahrgängen des, in musikalischen Dingen, im Allgemeinen schweigsamen Wiener Diariums. Die erst in jüngster Zeit zu Tage gekommenen weitläufigen Tagebücher eines Esterházy'schen Beamten boten dagegen weniger als zu erwarten war; eine zweite Sammlung weiter zurückgreifender minutiös angelegter Tagebücher steht noch in Aussicht. Was ich durch die Güte Otto Jahn's zur Einsicht erhielt, bestand nebst Musikalien und den erwähnten Bemerkungen Neukomm's aus Abschriften amtlicher Belege, die ich aber bereits selbst schon gesammelt hatte, und aus den von Dr. Lorenz besorgten Aufzeichnungen nach mündlichen Aussagen hochbetagter, seitdem verstorbener Mitglieder der fürstlichen Kapelle.

Das Ergebniß dieses Gesammt-Materials bildet die Grundlage, welche diese erste umfassende Darstellung des Lebensganges Haydn's möglich machte; manche leider bereits eingewurzelte irrthümliche Angaben, entstellte Nachrichten und unverbürgte Anekdoten ließen sich auf ihr richtiges Maß zurückführen; schon die Thatsachen allein konnten als beste Widerlegung dienen; manches üble Wort, manche üble Ansicht über Haydn wird man zudem, hoffe ich, noch gerne zurücknehmen. Wie sehr es Noth thut, über sein Leben klar zu werden, beweist, daß man noch in unseren Tagen, in einem 1874 erschienenen Abriß der

Musikgeschichte lesen kann, daß Haydn bis zum Jahre 1790 in der musikalischen Welt fast unbekannt geblieben war!

Die Ausarbeitung vorliegender Abtheilung wurde von Jahr zu Jahr verzögert und unterbrochen durch die sich häufenden zeitraubenden Nachforschungen, durch andere unvermeidliche literarische Arbeiten, durch die Uebersiedelung des mir anvertrauten Musikarchivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wie auch durch wiederholte schwere Krankheit. Da nunmehr das ganze nöthige Material vorliegt, wird es hoffentlich möglich sein, dem Leser mit Ende des Jahres 1878 den Schluß des Werkes vorlegen zu können. Die zweite Abtheilung umfaßt hauptsächlich den Aufenthalt Haydn's in Esterház (bis 1790); beide Abtheilungen des zweiten Bandes werden, die erste, Haydn's Aufenthalt in London und die Jahre bis inclusive der ersten Aufführung der „Schöpfung", die zweite, „Die Jahreszeiten" und die letzten Lebensjahre Haydn's enthalten. Den beiden zweiten Abtheilungen wird die Verlagshandlung ein Porträt Haydn's nach meiner Wahl und der ersten Abtheilung des zweiten Bandes ein interessantes Facsimile Haydn's beifügen.

Indem ich hiermit den ersten Theil des Werkes der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mehr denn je die ganze Schwere und Verantwortung der von mir übernommenen Aufgabe. Die Biographie des volksthümlichsten unserer großen Musikheroen verlangte auch eine dem entsprechende Darstellung. Ich dachte mir sein Leben und Wirken so darstellen zu müssen, daß auch der Nichtmusiker Interesse daran nehmen könne. Nicht um Haydn allein handelt es sich hier; vielmehr war auf die ganze Zeit, die er durchlebte, soweit sie musikalisch auf ihn einwirken mußte, Rücksicht zu nehmen. Diese war aber gerade die allerinteressanteste in der Entwickelungsgeschichte der Musik und ganz dazu geschaffen, einen belebenden Hintergrund zu bilden, auf dem sich die Hauptfigur des Bildes nur um so glänzender abheben konnte. Die örtlichen und persönlichen Verhältnisse, in denen sich Haydn bewegte, mußten daher ganz besonders so nahe wie möglich vor Augen gerückt werden. Die „Chronik", eine fortlaufende Kette aller wichtigeren Momente in Haydn's Lebenszeit bildend, sollte als Sammelplatz dienen, auf dem sich auch manches nicht allzu abseits liegende Kulturhistorische (so ungern ich dies abgenutzte Wort gebrauche) über die alte Kaiserstadt unbeschadet dem Hauptzwecke einfügen ließ.

Ob ich nur annähernd das getroffen, was ich gewollt, ob das Gewollte auch das Richtige gewesen, darüber wird ja bald der Erfolg entscheiden. Daß derselbe aber kein ungünstiger sein möge, wünschte ich ebenso lebhaft, als er befruchtend auf die Fortsetzung und Vollendung

einer Arbeit einwirken muß, die von mir, ich darf es wohl aussprechen, in der ehrlichsten und uneigennützigsten Absicht übernommen wurde, um eine so lange vermißte Lücke in der musikalischen Literatur auszufüllen. Ich suchte mir dazu selbst den nöthigen Muth zuzusprechen, indem ich mir vorhielt, daß, wer nach dem Maße seiner Kraft es versucht, das nachzuholen, was Berufenere unterließen, des Anspruches auf billige Nachsicht wohl nicht unwerth sei. Und so möchte ich denn, Haydn's eigene Worte bei Uebersendung seiner „Schöpfung" an Breitkopf gebrauchend, wünschen und hoffen, daß man meine Arbeit „nicht allzu streng anfassen und ihr dabei zu wehe thun möge".

Es erübrigt mir schließlich noch, allen Denen, die mich bei meinem Unternehmen bereitwilligst unterstützten, meinen tiefgefühltesten Dank hier öffentlich auszusprechen. Selbstverständlich steht hier in erster Linie Se. Durchlaucht Fürst Nicolaus Esterházy von Galantha ꝛc. ꝛc., dessen mir geschenktes ehrenvolles Vertrauen ich in vollstem Maße zu würdigen weiß. Ohne seine gütigst ertheilte Bewilligung, die Archive in Eisenstadt nach Bedarf zu benutzen, wäre meine Arbeit in Vorhinein verfehlt gewesen. Um so größere Befriedigung mußte es mir gewähren, dokumentarisch nachweisen zu können, daß die Tonkunst von jeher von den hohen Vorfahren dieses erlauchten Fürstenhauses in kunstsinniger Weise gepflegt wurde und daß das seltene Genie und die Verdienste Haydn's und die Talente seiner Untergebenen jederzeit in wahrhaft fürstlicher Weise gewürdigt wurden. Hat es ja Haydn selbst oft genug ausgesprochen, wie glücklich er sich in seiner Stellung fühle und wie er nur unter diesem Fürstenhause zu leben und zu sterben sich wünsche. Mein Erfolg wäre aber nur ein halber gewesen, wenn mich nicht die Herren Sigismund v. Bubics, infül. Abt von Monostra und Johann Mandl, fürstl. Archivar mit einer Liberalität ohne Gleichen mit Rath und That unterstützt hätten. Das lebhafte und wahrhaft freundschaftliche Interesse, das beide Herren für meine Arbeiten faßten, deren unermüdliche Bereitwilligkeit, meinen Wünschen jederzeit nachzukommen, hat mich ihnen zu ganz besonderem Dank verpflichtet. Auch die Herren Bibliothekar Purgert, Bürgermeister Permayer, Bezirksrichter Pregard und Musikdirector Zagitz waren jederzeit bemüht, mich in meinen Nachforschungen zu unterstützen; Letzterer namentlich mußte es oft genug empfinden, daß man nicht ungestraft die Ehre genießt, sich einen directen Amtsnachfolger Haydn's nennen zu dürfen. Meines Dankes dürfen auch diese Herren versichert sein. — Die wichtigsten Ergänzungen zu den Schätzen in Eisenstadt boten die mir zur Einsicht und Benutzung anvertrauten Haydniana im Besitz der Verlagshandlungen Artaria und Co. und Breitkopf und Härtel. Selbst Verleger, wissen es

diese Herren am besten, welchen großen, dankenswerthen Dienst sie meiner Sache erwiesen haben. Dasselbe gilt von den reichen Musikalien-Sammlungen in Zittau, Frankfurt a. M. und im geistlichen Stifte Göttweig; auch hier habe ich eben nur Worte des Dankes gegenüber den häufigen Gefälligkeiten, die mir die Herren Paul Fischer, Ph. Christian Wecker und P. Hermann Moser so überaus zuvorkommend erwiesen haben. Mit besonderem Danke muß ich namentlich auch das liberale Entgegenkommen aller jener Herren Dechante und Pfarrer anerkennen, die mir in Berücksichtung des Zweckes ausnahmsweise die eigene Einsicht in die Pfarr-Register gestatteten. Sie Alle zu nennen, würde hier allein schon ganze Seiten ausfüllen; doch drängt es mich, wenigstens nachfolgende Herren namhaft zu machen: Ehrendomherr Joh. Brem (St. Stephan in Wien), Don Anton Maria Pfeiffer (St. Michael in Wien), Dechant Retzl (Bruck a. d. L.), Dechant Michl (Frauenhaid), Franz Hlauzal (Hainburg), Rud. Klerikus (Rohrau), Peter Schlegel (Süttor), Bonaventura Hallasch (Thernberg). Auch die Herren Archiv-Vorstände suchten mir durch besondere Begünstigungen die Arbeit zu erleichtern, ich nenne hier nur die Namen Karl Weiß (Wiener Stadtarchiv), Jos. Laimegger (W. Landgerichts-archiv), Eduard Kloß (Kirchenmeisteramt), Dr. Hippolyt Kneißler (W. Magistrats-Registratur), Jos. Groißl (Hainburger Stadtarchiv). — Einen besonderen Vortheil bot mir die reichhaltige, mir jederzeit offenstehende Bibliothek des k. k. Custos Herrn Dr. Theodor Ritter von Karajan; es ist mir ein um so schmerzlicheres Gefühl, daß ich ihn wie so Viele, nun zu den Heimgegangenen zählen muß. Auch Herr Dr. Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, der mir seine kostbaren Haydn-Autographe anvertraute, zählt nicht mehr zu den Lebenden. Eine lange Reihe Namen stehen noch auf der Dankesliste: Herr Rudolph Graf Morzin in Prag, Henry Littleton Esq. und George Grove Esq. in London, die Herren N. Simrock und Franz Espagne in Berlin, die Hofbibliotheken zu Wien und Berlin, die Herren Franz Kornheisl, fürsterzbischöflicher Kanzleidirector, Hofrath Alfred Ritter von Arneth, Director des kais. geh. Haus-, Hof- und Staats-Archivs, Dr. Franz Gehring, Kunsthändler Wessely, Professor Dr. Cornet und Franz Haidinger in Wien, Professor Dr. Ad. Michaelis in Tübingen, Domkapitular Joh. Klingler und Regenschori Santner in Salzburg, Frau Emilie von Wölföl in Pest, die geistlichen Stifte Kremsmünster, Melk, St. Florian und Zwettl. Auch die hier nicht Genannten (Vieler wird noch am gehörigen Orte gedacht) mögen versichert sein, daß mir ihre Güte unvergeßlich bleiben wird. Mit

so vielen vortrefflichen Männern in Berührung gekommen zu sein, bildet eine der Lichtseiten dieser von mancherlei Prüfung heimgesuchten Arbeit.

Noch ein Wort an die Besitzer von Haydn'schen Autographen: Sollte Einer oder der Andere (und es giebt deren gewiß noch Viele) durch meine Arbeit aufmerksam gemacht, sich bewogen fühlen, mir zur Kenntnißnahme solcher Reliquien zu verhelfen, würde ich dies als den schönsten Lohn meiner Bemühungen ansehen.

Wien, 25. Juli 1875.

C. F. Pohl.

Inhalt.

1. **Die Vorfahren.** Haydn's Urgroßvater S. 1. — Der Großvater S. 2. — Die Großmutter S. 2. — Der Stief-Großvater S. 3. — Die Söhne der Großeltern. S. 4. — Geburt des Vaters S. 4.

2. **Die Kindheit.** Der Marktflecken Rohrau S. 6. — Vermählung der Eltern Haydn's S. 8. — Jos. Haydn's Geburt S. 8. — Das Vaterhaus S. 9. — Die Eltern S. 11. — Die Mutter S. 12. — Der Vater S. 13. — Die ersten Kinderjahre S. 13. — Entscheidung über die fernere Erziehung des kleinen Haydn S. 14. — Abschied vom Elternhause S. 14. — Die Verwandten S. 15.

3. **Die Schule in Hainburg.** Die Fahrt nach Hainburg S. 18. — Die Schule S. 20. — Schulrector Franky S. 21. — Der kleine Haydn als Paukenschläger S. 24. Haydn wird als Sängerknabe für das Kapellhaus in Wien aufgenommen S. 25.

4. **Im Kapellhause zu Wien.** Friedhof und Umgebung von St. Stephan S. 27. — Die Cantorei S. 31. — Cantoren und Kapellmeister S. 32. — Die Sängerknaben S. 33. — Domkapellmeister Reutter. S. 37. — Haupt-Musikkapelle bei St. Stephan S. 44. — Musikkapelle beim Marianischen Gnadenbild S. 48. — Musikaufführungen im Dom S. 50. — Kirchliche Feste S. 52. — Die kais. Hof-Musikkapelle S. 55.

4[a]. **Haydn als Sängerknabe.** Eindrücke der Umgebung S. 58. — Rundgang im Dom, die 4 Orgeln S. 60. — Der Verkaufsladen des Buchhändlers Binz S. 61. — Der Unterricht im Kapellhause S. 62. — Lehrer Gegenbauer S. 63. — Lehrer Finsterbusch S. 64. — Compositionsversuche S. 65. — Haydn's Mitschüler S. 66. — Einfluß der Musikaufführungen S. 67. — Einladungen zu bürgerlichen Festen S. 67. — Fleißiges Studium S. 67. — Beerdigung des Hof-Kapellmeisters Fux S. 68. — Patriotische Festlichkeiten S. 69. — Das kais. Lustschloß Schönbrunn S. 69. — Kaiserin Maria Theresia und Haydn S. 70. — Michael, Haydn's Bruder, wird als Sängerknabe aufgenommen S. 71. — Das Leopoldsfest in Klosterneuburg S. 72. — Haydn entgeht einer ernsten Gefahr S. 74. — Ein Priester-Jubiläum S. 75. — Aus dem Kapellhause verstoßen S. 77.

5. **Chronik.** Wiens musikalische Zustände S. 79. — Musiksinn am kais. Hofe S. 80. — Das neue Theater nächst der Burg S. 83. — Das franz. Schauspiel S. 85. — Ballette S. 86. — Ital. Opern S. 87. — Musikalische Akademien S. 89. — Das Stadttheater nächst dem Kärthnerthore S. 91. — Komiker Stranitzky S. 94. — Komiker Prehauser S. 97. — Marionettenspiele S. 101. — Tanzbelustigungen S. 102. — Nachtmusiken S. 106. — Privatfeste S. 108. — Musikalienhandel S. 109. — Musikliebe des öster. Adels S. 113. — Musikkapelle des Prinzen v. Hildburghausen S. 114.

6. **Lehr- und Wanderjahre.** Tenorist Spangler S. 117. — Zeit der Noth S. 120. — Allerlei Pläne; Wallfahrt nach Mariazell S. 121. — Rückkehr nach Wien S. 122. — Die Familie Buchholz S. 122. — Haydn's erste Messe S. 123. — Im Michaelerhaus S. 125. — Studien S. 127. — Lectionen S. 128. — Tolle Streiche S. 129. — Am Clavier S. 130. — C. Ph. Em. Bach S. 131. — Violinstudien S. 139. — Dittersdorf und Haydn S. 140. — Nachtmusiken S. 141. — Auftrag, eine Oper zu componieren S. 142. — Komiker Kurz S. 143. — „Der neue krumme Teufel", Haydn's erste Oper S. 152. — Michael Haydn S. 160. — Besuch in Rohrau, die Mutter stirbt S. 161. — Der kais. Hofpoet Metastasio S. 162. — Marianne v. Martines S. 165. — Der ital. Gesanglehrer und Componist Porpora S. 167. — Der venez. Botschafter Correr S. 171. — Badeort Mannersdorf S. 172. — Studienwerke S. 175.

— Haydn's erste Schüler in Theorie, Abund Mikysch S. 178 und Robert Kimmerling S. 179. — Freiherr von Fürnberg S. 180. — Das Schlößchen Weinzirl S. 183. — Haydn componirt seine ersten Streich-Quartette S. 185. — Haydn's Thätigkeit in Kirchen S. 186. — Verbreitung seiner Compositionen; wird in seiner neuen Wohnung bestohlen S. 187. — Gräfin Thun S. 188. — Michael Haydn's erste Anstellung S. 189. — Jos. Haydn wird Musikdirector beim Grafen Morzin S. 190. — Schloß Unter-Lukavec bei Pilsen S. 191. — Die gräfl. Morzin'sche Musikkapelle S. 192. — Haydn componirt seine erste Symphonie S. 193. — Gräfin Morzin und Haydn S. 194. — Haydn in Wien S. 194. — Vermählung S. 196. — Haydn's zweite Anstellung S. 199.

7. **Eisenstadt.** Die ungar. Freistadt Eisenstadt S. 200. — Das fürstl. Schloß. S. 201. — Die Bergpfarrkirche S. 202. — Das Musikgebäude S. 203. — Die fürstl. Esterházy'sche Musikkapelle und ihre fürstl. Gebieter. Fürst Paul S. 204. — Fürst Michael; Kapellmeister Zivilhofer S. 207. — Fürstin Maria Octavia S. 208. — Kapellmeister Gregorius Josephus Werner S. 209. — Fürst Paul Anton S. 212. — Haydn's Anstellung als zweiter fürstl. Kapellmeister S. 216. — Haydn's Persönlichkeit S. 219. — Fürst Nicolaus S. 222. — Haydn seinem Fürsten gegenüber S. 223. — Haydn über seine Lage S. 224. — Stand der fürstl. Kapelle im Jahre 1762 S. 226. — Haydn's amtliche Stellung S. 227. — Haydn's erste Compositionen in Eisenstadt S. 229. — Ital. Komödien S. 231. — Vermählungsfest am fürstl. Hofe S. 232. — Das Pastorale „Acide" von Haydn S. 232. — Michael Haydn wird Concertmeister des Erzbischofs von Salzburg S. 238. — Der Vater stirbt S. 240. — Fürst Nicolaus bei der Krönung des Erzherzogs Joseph als röm. König in Frankfurt a. M. S. 241. — Rückkehr des Fürsten S. 242. — Te Deum S. 242. — Festcantate S. 243. — Haydn's jüngerer Bruder in die fürstl. Kapelle aufgenommen S. 245. — Eine fürstliche Verwarnung S. 247. — Fürstliche Anerkennung S. 248. — Das Baryton, Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus S. 249. — Weitere Compositionen Haydn's S. 257. — Veränderungen in der fürstl. Kapelle S. 261. — Violinspieler Tomasini (der Vater) S. 261. — Violinspieler Tomasini (der Sohn) S. 263. — Violoncellist Weigl S. 264. — Waldhornist Steinmüller S. 266. — Waldhornist und Barytonspieler Franz S. 267. — Copist Elßler und seine Familie S. 268. — Tenorist Friberth S. 270. — Tenorist Dichtler S. 271. — Haydn's Compositionen bis zum Jahre 1766 S. 272. — Symphonien S. 275. — Cassationen, Divertimenti rc. S. 315. — Feldpartien, Märsche, Tanzmusik S. 325. — Streich-Quartette S. 328. — Streich-Trios S. 344. — Claviercompositionen S. 347. — Gesangcompositionen, die erste Messe S. 356. — Te Deum S. 362. — Salve Regina S. 363. — 2 Offertorien S. 364. — Ober-Kapellmeister Werner S. 365. — Haydn rückt nach Werner's Tode als alleiniger Kapellmeister vor S. 372. — Schlußwort S. 373.

Beilagen I—VII.

I. Auszüge aus Pfarramts-Registern S. 379.
II. Autobiographische Skizze von Joseph Haydn S. 381.
III. Verzeichniß der in Wien in den Jahren 1740—1766 aufgeführten italienischen Opern, Serenaden, Feste teatrali und Kammer-Cantaten S. 383.
IV. Lehrbücher aus Joseph Haydn's Nachlaß S. 389.
V. Jos. Haydn's Anstellungsdecret als fürstl. Esterhazy'scher Vice-Capellmeister S. 391.
VI. a. Grabschrift der Eltern Haydn's S. 395.
VI. b. Werner's Grabschrift S. 396.
VII. Musikbeilagen:
1. Recitativ aus der C-dur Symphonie, comp. 1761 S. 397.
2. Adagio aus der E-dur Symphonie, comp. 1763 S. 405.
3. Andante aus der B-dur Symphonie, comp. vor 1766 S. 412.
Anhang: Stammbaum der Familie Haydn.

1.

Die Vorfahren.[1]

Der 11. Juli des Jahres 1683 war für die, in Nieder-Oesterreich, am Ufer der Donau gelegene Stadt Hainburg ein Tag des Schreckens. Auf seinem Zuge nach Wien machte hier der Großvezier Kara Mustapha mit einem Theil seiner Heeresmacht Halt. Die wohlbefestigte Stadt, in die sich auch die Landbewohner der umliegenden Ortschaften geflüchtet hatten, vertheidigte sich heldenmüthig, mußte jedoch endlich der Uebermacht weichen. In Todesangst flohen die verzweifelnden Einwohner durch eine schmale, der Donau zuführende Gasse dem Fischerthore zu. Da aber dieser einzige Ausweg zur Rettung durch Verräthershand versperrt war, wurden fast Alle um so sicherer von den nachdrängenden Türken niedergemetzelt. Ueber achttausend vierhundert Menschen fanden hier den Tod und noch heute hat sich das Andenken an dieses gräuliche Blutbad im Namen des engen Gäßchens erhalten, von dem aus die Horden nun die Stadt durchzogen und Kirche, Spital, Rathhaus und die meisten Privatgebäude plünderten und in Asche legten.

Unter den Wenigen, welche dem Tode entrannen, befand sich auch ein Wagnergeselle, Sohn des Hainburger Bürgers Kaspar Haydn, dem in einem Urenkel jener Mann erstehen sollte, den wir noch heutzutage als den Vater der Symphonie und des Quartetts verehren. Kaspar Haydn, ein Burgknecht,

---

1 Quellen: Pfarr-Register und Raths-Protokolle von der Stadt Hainburg. Das früheste Pfarr-Register vom Jahre 1630—1659 enthält die Taufen und Trauungen; die Jahre 1660—1685 fehlen gänzlich. Erst mit 1686 sind Tauf-, Trauungs- und Todten-Register vollständig vorhanden. — Die Raths-Protokolle beginnen mit October 1683 (nach Abzug der Türken).

gebürtig von dem, nahe der Stadt gelegenen Dorfe „Datten auf der Haid“[2] war bedienstet in dem im Rücken der Stadt Hainburg gelegenen, nun als Ruine noch vorhandenen uralten Bergschlosse.

Im Februar 1657 nahm dieser Burgknecht die Bürgerstochter Elisabeth Schaller zum Weib (Beil. I, 1). Diesem ersten authentischen, den Hainburger Pfarr-Registern entnommenen Nachweise der Vorfahren[3] Haydn's reiht sich zunächst eine Notiz aus den Raths-Protokollen an. Kaspar Haydn war als Bürger zu Hainburg gestorben und sein Sohn Thomas bittet nun am 5. April 1686 um Auslieferung der noch vorhandenen Grundstücke seines Vaters. Hierauf wurde ihm der Bescheid, daß er sich als alleiniger Erbe gehörig legitimiren und auch verbindlich machen solle, alle vorhandenen Schulden des Vaters tilgen zu wollen.

Am 23. Nov. 1687 hatte sich Thomas Haydn mit der 16jährigen, aus Hainburg gebürtigen Jungfrau Katharina Blaninger vermählt (Beil. I, 2) und wurde bald darauf, am 3. Juli

---

2 „Auf der Haid“ ist eine noch heutzutage im Volksmund gebräuchliche Bezeichnung für jene Gegend der Umgebung Hainburgs, wo gegenwärtig ein städtischer Ziegelofen steht. Das einst bestandene Dorf, über das jeder Nachweis fehlt, wurde wahrscheinlich von den Türken zerstört.

3 Ob die Nachgenannten einer zweiten Familie Haydn angehörten, war nicht zu ermitteln. 1) Ist im Tauf-Register 1655 ein Thomas Heiden genannt; das defecte Blatt giebt aber nur noch den Namen (der Zeit nach kann es Haydn's Großvater gewesen sein). 2) 1658, 2. Jan., erscheint der Taufact des Kindes Barbara; als Eltern sind genannt: Michael Haidn, Schlosser, und seine Frau Anna. 3) 1715, 19. April, wurde Jos. Haiden, Bürger von Hainburg, begraben. — Der Familiennamen wird hier und anderwärts verschieden angegeben: Hayrn — Hayn — Haydtn — Haiden — Haidn — Heiden — Hayd'n — und selbst Hädn, Haden, Hain und Heim. Die Schreibart Haiden und Haidn erscheint am häufigsten und erhielt sich auch im gewöhnlichen Verkehr am längsten. Noch Beethoven schrieb im Jahre 1822 in einem Briefe „Haidn“. Haydn's Bruder Michael schrieb sich nur einigemal in früheren Jahren „Hayden“, sonst behielt er „Haydn“, die Schreibart des Bruders, bei und dieser hatte sie wohl deshalb gewählt, um bei den zahlreichen gleichlautenden Familiennamen, namentlich in Eisenstadt, Verwechslungen vorzubeugen. — In Archiven und Katalogen wird Jos. Haydn häufig mit dem gleichzeitig in Wien lebenden Organisten Jos. Hayda († 1806) verwechselt. — Daß die Tonkünstlerfamilie Haydn „böhmischen“ Ursprungs gewesen, ist in der belletristischen Zeitschrift Lumír, Prag 1862, Nr. 3, zu lesen.

1688, als Bürger der Stadt aufgenommen. Bei Gelegenheit seiner Vermählung wird Haydn nun auch als Wagner bezeichnet, welches Handwerk fortan in der Familie vorzugsweise erblich wurde. Der Ehe entsprossen sieben Söhne. Am 4. Sept. 1701, nach der Geburt seines siebenten und letzten Sohnes, starb Thomas Haydn als Wagnermeister und Mitglied des innern Raths (Beil. I, 3). Wenige Tage zuvor, am 30. August, ließ er sein Testament aufsetzen, welches am 1. Oct. eröffnet wurde und sich noch erhalten hat.[4] Er zeigt sich darin als ein religiöser, rechtschaffener Mann, dem das Wohl seiner Familie am Herzen liegt und der das Nöthige verfügt, daß bei Vertheilung seiner geringen Verlassenschaft keine Uneinigkeiten entstehen. Die arme Stadtpfarrkirche, zwei Kapellen und das Bürgerspital werden, wenn auch mit Wenigem, doch seinen Verhältnissen entsprechend bedacht und von den sechs Söhnen (der zweite war kurz nach der Geburt gestorben) erhält jeder als väterliches Erbtheil funfzehn Gulden rhein.; Haus und Wirthschaft, Acker und Weingarten und Handwerk vermacht Thomas „seiner lieben Ehewirthin wegen ihrer, ihm jederzeit erwiesenen ehelichen Lieb und Treue“. Dafür fordert er aber, daß sie alle vorhandenen Schulden gewissenhaft abzahle und die Kinder als eine treue Mutter in aller Zucht, Ehrbarkeit und Furcht Gottes erziehe. Die Erziehung von sechs Knaben allein auf sich zu nehmen, scheint der, wiewohl eben erst ins 31. Lebensjahr getretenen Mutter doch zu bedenklich gewesen zu sein. Die Verantwortlichkeit dieser Aufgabe sich zu erleichtern und zugleich das Handwerksgeschäft fortbetreiben zu können, vermählte sich die Witwe vier Monate nach dem Tode ihres Mannes, am 8. Jan. 1702 (Beil. I, 4), mit dem 29jährigen Wagnergesellen Mathias Seefranz. Dieser war am 7. Sept. 1673 zu Bruck an der Leitha geboren, Sohn des dortigen aus Steiermark eingewanderten bürgerlichen Wagnermeisters Adam Seefranz, der im Jahre 1655 in Hainburg eine Hufschmiedstochter heirathete und dann nach Bruck an der Leitha zog, wo er im Jahre 1704 als Bürger der Stadt starb. Sein Sohn Mathias wurde dann selber Meister, im März 1702 Bürger und im Jahre 1719

---

4 Ich verdanke dieses Testament, dessen Vorhandensein die Raths-Protokolle nachwiesen, der Güte des seitdem verstorbenen städt. Beamten Hrn. J. Piche.

Mitglied des äußern Raths zu Hainburg. Auf seinem, in der Wiener Gasse gelegenen Hause, dem früheren Eigenthum seines Vorgängers Thomas Haydn, besteht noch jetzt das Wagnergewerbe, gegenwärtig vom Wagnermeister Marx fortgeführt, der wiederum eine Seefranz, aus Preßburg gebürtig, ehelichte. Im Leben Haydn's verdient dieser, wie die Raths-Protokolle bezeugen, heftige und mitunter auch streitsüchtige aber energische Mann nicht ganz übersehen zu werden, denn ihm waren nun alle in der Ehe mit der Witwe Katharina Haydn übernommenen Söhne anvertraut, und daß sie rechtschaffen erzogen wurden, werden wir im Vater unsers Haydn erkennen. In ihrer zweiten Ehe gebar Katharina noch drei Söhne und eine Tochter; Letztere, Juliana Rosine, wurde die Frau des ersten Lehrers von Haydn und während dessen Schulzeit gewissermaßen seine Pflegemutter. Katharina starb am 17. Mai 1739 (Beil. I, 5); sie bedachte in ihrem Testamente Kirchen und Spitäler, ihre Kinder aus beiden Ehen und setzte ihren „lieben Ehewirth" zum Universalerben ein, der dann bald nach ihrem Hinscheiden die Schneiderswitwe Barbara Kainz heirathete. Seinen Pflichten als Mitglied des äußern Raths kam Seefranz gewissenhaft nach, denn er fehlte im Zeitraum von 43 Jahren fast bei keiner Sitzung und noch kurz vor seinem Tode, am 2. Mai 1762, finden wir ihn — bereits ein 89jähriger Greis — bei einer Rathsversammlung gegenwärtig. Durch seinen dritten Sohn, Johann Adam, im Testament der Mutter als Wagnermeister zu Neusiedl am See angeführt, hat sich der Name Seefranz in zahlreichen, vorzugsweise in Ungarn lebenden Nachkommen bis auf unsere Tage erhalten.

Von den sechs Söhnen, die ihren Vater, Thomas Haydn, überlebten (siehe Anhang: Stammbaum) finden wir den ältesten, Joseph Gregor, als bürgerlichen Wagnermeister in dem freundlichen Städtchen Ungarisch-Altenburg, wo er heirathete; als Witwer feierte er seine zweite Vermählung in Hainburg. Weitere Daten über ihn und seine Familie sind weder in Ungarisch-Altenburg noch in Hainburg zu finden; doch ist aus dem Testament der Großmutter, datirt 1739, zu ersehen, daß er damals schon todt war. Johannes, dessen späteren Aufenthalt die Hainburger Raths-Protokolle angeben (er hatte auf das mütterliche Erbtheil zu Gunsten einer Verwandten verzichtet), starb im Jahre 1751 als Wagnermeister in Frankenmarkt, einem hübsch gelegenen

Marktflecken in Ober-Oesterreich. Er hatte daselbst, 26 Jahre alt, als Wagnergeselle, eine gerade doppelt so alte Hufschmiedswitwe geheirathet, die ihn trotzdem noch mit Zwillingen beschenkte. Als sie im 70. Lebensjahre starb, nahm er (diesmal etwas wählerischer und nun selbst ein Meister) die 23jährige Tochter eines Seilermeisters als zweite Frau. Antonius, der jüngste, scheint im Jahre 1721, in welchem Jahre er vor Gericht seinen Geburtsbrief verlangt, von Hainburg weggezogen zu sein; nach Ausweis obiger Protokolle lebte er 1739 als Stadtgardist in Preßburg, von wo aus er wegen vorenthaltenen Erbtheils Klage führte; weitere Nachrichten über ihn fehlen. Ueber Kaspar und Gregorius, den dritten und vierten Sohn, war nichts zu ermitteln, doch waren sie vor dem Jahre 1739 schon todt, da sie im Testamente der Mutter nicht erwähnt sind.

Mathias, der vorletzte der Brüder und Haydn's Vater, auf den es hier doch hauptsächlich ankommt, wurde am 31. Jan. 1699 geboren (Beil. I, 6); er lernte bei seinem Stiefvater ebenfalls das Wagnergeschäft und zog dann nach Handwerksbrauch auf die Wanderschaft, die sich bis Frankfurt a. M. erstreckt haben soll. [5] Nachdem er sich in der Welt umgesehen, kehrte er in die Heimath zurück und ließ sich in Rohrau, einem kleinen, am Leithafluß gelegenen Marktflecken nieder, der nun die Wiege Joseph Haydn's und seines Bruders Michael werden sollte. [6]

---

5 Dies, biographische Nachrichten, S. 13. Griesinger, biographische Notizen, S. 7.

6 Der Name Haydn in allen möglichen Schreibabweichungen ist namentlich in der Gegend um Wiener-Neustadt noch jetzt sehr verbreitet. Meistens haben wir es da mit Müllermeistern zu thun. Die Ortschaften Zillingsdorf, Zemendorf, Mattersdorf, Bromberg, Thernberg, Kirchberg, Edlitz, Kirchschlag, Pitten, Erlach, Neunkirchen ꝛc. weisen zum Theil ganze Reihen von Haydn bis zurück ins 16. Jahrh. auf. Auch in Wiener-Neustadt selbst, in Eisenstadt, Oedenburg und im weiteren Umkreis begegnen wir dem Namen. Ob sich directe Nachkommen der Hainburger Familie bis auf den heutigen Tag fortgepflanzt haben, muß dahingestellt bleiben, obwohl dies in zwei Fällen mit Bestimmtheit versichert wird. Der erste Fall betrifft den fürstlich Esterházyschen Beamten Paulus Haydn, der im Jahre 1860, 70 Jahre alt, zu Oedenburg starb. Sein Vater Michael war ein angesehener Bürger Eisenstadts und mit unserm Haydn sehr befreundet; sie nannten sich sogar gegenseitig Vetter (wohl scherzweise der gleichen Familiennamen wegen). Von diesem Paulus liegen die Daten nur bis zum Großvater vor und hier bricht jeder Nachweis ab.

2.

Die Kindheit.

In einer flachen, ziemlich reizlosen Gegend Nieder-Oesterreichs, östlich von Wien und $1^3/_4$ Wegstunden von Bruck an der Leitha entfernt, liegt zwischen den Dörfern Gerhaus und Hollern der Marktflecken Rohrau. Hart am Orte vorbei fließt die aus Steiermark kommende Leitha, die auf einer längeren Strecke Oesterreich und Ungarn scheidet und sich bei Ungarisch-Altenburg in einen Arm der Donau ergießt. Rohrau, seit Jahrhunderten im Besitz der Familie Harrach, wurde im Jahre 1627 unter Karl von Harrach, Staatsminister Ferdinand's II., von diesem Kaiser zur Reichsgrafschaft erhoben. Unter den Cavalieren, die im Jahre 1724 in Wien bei Hofe in der Oper „Euristeo" von Caldara mitwirkten, wird auch ein Ferdinand Graf Harrach genannt. Zur Zeit, die uns hier zunächst beschäftigt, war der Besitzer Graf Karl Anton (1692—1758), k. k. Kämmerer, geh. Rath, oberster Hof- und Landjägermeister und Erblands-Stallmeister. Von seinen Nachfolgern wurde Karl Leonhard (geb. 1765, † 1831) im Jahre 1826 in Rücksicht seiner großen Verdienste und seiner mit Einsicht verbundenen Vorliebe für die Tonkunst zum k. k. Hofmusikgrafen ernannt. Er war derselbe, der in seinem, erst unter ihm in den 90er Jahren angelegten weitläufigen Schloßpark dem von seinen Londoner Triumphen heimkehrenden Haydn ein Denkmal setzte. Schloß und Park, von Wassergräben umgeben, liegen abseits vom Orte.

Der Markt Rohrau (jetzige Bezirkshauptmannschaft Bruck an der Leitha) besteht fast nur aus einer Doppelreihe ebenerdiger Häuser, von der Poststraße durchzogen, welche Bruck mit Petronell und Hainburg verbindet. Der Ort hatte wiederholt mit Feuers- und Wassersnoth zu kämpfen. In den Jahren 1847 und 1865 brannte der größere Theil der Wohnungen nieder und in letzterem Jahre litt dabei auch die auf halbem Weg des Ortes stehende,

---

Der zweite Fall hat den noch lebenden Müllermeister Michael Haydn in Erlach (südlich von Wiener-Neustadt) zum Gegenstand. Aber auch hier bricht beim Urgroßvater die letzte und entscheidende Verbindung ab.

erst unlängst wieder hergestellte Pfarrkirche zum h. Vitus, wo sich auch die Familiengruft der Grafen von Harrach befindet. Wiederum unterwühlten Hochwasser der zeitweilig wild daherbrausenden Leitha die dem Flusse zu gelegenen Häuser und richteten namentlich in den Jahren 1813 und 1833 große Verheerungen an. Vor dieser Zeit und zum Theil noch später standen an Stelle der nun solid aufgebauten und weiß übertünchten Häuser meist nur ärmliche, mit Stroh gedeckte Lehmhütten. Feuchte Aecker und von Wässern durchsickerte Wiesen, mit Schilf, Rohr und Weidenbäumen bewachsene Flußufer gaben wohl dem Orte seinen Namen. Jahrzehnte gingen hier spurlos vorüber; noch immer bewegt sich die Einwohnerzahl in gleicher Höhe (circa 500, und mit dem 1/4 Stunde entfernten Gerhaus bei 700 Seelen); noch immer ist der Markt über die Häuserzahl 75 nicht hinausgekommen. Von der Ferne repräsentirt sich derselbe nur unansehnlich; die lohnendste Seite ist noch von Osten her bei den ebenfalls an der Leitha gelegenen Dörfern Hollern und Schönabrunn. Doch vergebens würde man hier ein Landschaftsbild suchen, das im Stande wäre, zu elegischen Zeilen gleich jenen im „Spaziergang“ anzuregen.

Am südlichen Ende des Marktes, nach der Brucker Seite hin und gegen das Schloß liegend, wo die Umgebung sich doch etwas freundlicher und auch baumreicher entfaltet, reicht die Häuserreihe zur rechten Seite beim Ausgang des Ortes bis zum Grenzpfahl; die linke Seite endigt früher und das letzte Häuschen trägt die Nummer 60. Dies ist Haydn's Geburtsstätte — „eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde“.[1] Nicht ohne Rührung betritt man diese unscheinbare Wohnung, denn wenn auch bei den einzelnen Veränderungen im Verlauf so vieler Jahrzehnte unsere Phantasie nicht wenig nachhelfen muß, so genügt uns doch der Gedanke: auf diesem Fleckchen Erde ist ein großer rechter Meister in die Welt getreten.

---

1 Beethoven's Worte, indem er auf dem Sterbelager den ihn besuchenden Freunden Andreas Streicher und Hummel eine ihm von Diabelli zugeschickte Abbildung von Haydn's Geburtshaus entgegenhielt und seinem obigen Ausrufe tiefbewegt die Worte voranschickte: „Sieh', lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geschenk erhalten und es macht mir eine kindische Freude.“

Der Handwerksbursche, Mathias Haydn, nun Bürger und Wagnermeister in Rohrau, hatte sich im Jahre 1728 das genannte Häuschen gebaut, um daselbst mit seiner jungen Frau einzuziehen, denn am 24. Nov. 1728 vermählte er sich mit der 21jährigen Jungfer Maria, Tochter des verstorbenen Marktrichters und Bürgers Lorenz Koller (Beil. I, 7 und 8). Als Heirathsgut brachte die Braut, laut Ehevertrags[2] vom 13. Nov., 120 Fl. bares Geld sammt einer „ehrlichen Ausstaffirung", welches der Bräutigam mit der Hälfte seines „ganz neu erbauthen Kleinhäusl" per 240 Fl. sammt dem Wagnerhandwerk widerlegte. Noch in demselben Jahre ist sein Häuschen, dem dazugehörigen Grund entsprechend, als Hofstatt- und drei Jahre später durch die am 12. Sept. 1731 erfolgte weitere Grundzutheilung als Halblehn-Haus bezeichnet (als Halblehner besaß er 6 Joch Grund). Seine Frau gebar ihm 12 Kinder, von denen die Hälfte gleich oder kurz nach der Geburt starb. Das zweite Kind, unser Haydn, erhielt am 1. April 1732 die Taufnamen Franz Joseph. Der herrschaftliche Bestandmüller zu Gerhaus Joseph Hoffmann[3] und seine Frau Anna Katharina waren die Taufpathen (Beil. I, 9). Von den beiden Taufnamen Haydn's kam der erste nie in Gebrauch, wie wir dies u. a. auch bei Franz (Peter) Schubert und (Wilhelm) Richard Wagner finden. So wenig wie bei Beethoven konnte man auch bei Haydn bis jetzt den eigentlichen Tag der Geburt ermitteln. Der Taufact im Kirchenbuch ist unterm 1. April eingezeichnet. Dagegen soll Haydn selbst, wenn Jemand das bei ihm aufgestellte in Holz geschnitzte kleine Modell des Monuments im Park zu Rohrau besichtigte, das dort angegebene Datum 1. April

---

2 Ich verdanke denselben der Güte des gräflichen Schloßverwalters Hrn. Preißler in Rohrau.

3 Hoffmann und Fröhlich sind oft erwähnte Namen in der weitverzweigten Familie Haydn. Das Hoffmann'sche Ehepaar hob des Mathias Haydn sämmtliche Kinder erster Ehe aus der Taufe. Michael und nach ihm sein Sohn Martin Hoffmann hatten das Haydn'sche Haus ein halbes Jahrhundert im Besitz und Letzterer war vor einigen Jahren noch der Einzige im Ort, der Haydn selbst gekannt hatte. — Die Fröhlich's lebten durch mehrere Generationen als Hufschmiede in Nr. 56, der Nachbarschaft Haydn's, wo sie ihr Handwerk auf offener Straße betrieben. Ueber ihre nähere Verwandtschaft mit Haydn werden wir später hören.

sehr eifrig mit „31. März“ verbessert haben. Und wiederum geben die Aufzeichnungen seines Schülers Neukomm zu der betreffenden Stelle bei Dies (S. 12, wo sogar der 30. März angegeben ist) die Erklärung: Haydn sagte mir — „ich bin am 1. April geboren und so steht es in meines Vaters Hausbuch eingeschrieben — aber mein Bruder Michael behauptet, ich sei am 31. März geboren, weil er nicht will, daß man sage, ich sei als Aprilnarr in die Welt getreten.“ Der Mittelweg dürfte auch hier der richtige sein: Haydn, geboren in der Nacht vom 31. März zum 1. April, und so kann es immerhin bei dem vorzugsweise angenommenen 31. März sein Verbleiben haben.

Bevor wir uns nun mit den Eltern und dem Familienleben in Haydn's ersten Kinderjahren eingehender beschäftigen, sei noch ein Blick geworfen auf das Aeußere und Innere des Hauses, wie es zu jener Zeit mag bestanden haben.[4] Wohl hatten die erwähnten Ueberschwemmungen der Leitha (1813 und 1833) das Wohnhaus wiederholt zerstört, doch wurde es jedesmal im Hauptmauerwerk wieder hergestellt und daß auch die innere Eintheilung der Hauptsache nach dieselbe geblieben, bestätigte der erst unlängst (1873) verstorbene Landmann Martin Hoffmann, der noch in dem alten Hause im Jahre 1785 geboren wurde, es dann seit 1809 selbst besaß und nach der ersten Ueberschwemmung wieder aufbaute. Eine Abbildung in Oel aus dem Jahre 1829, also vor dem letzten Hochwasser, verdanken wir dem akademischen Künstler und Schüler des Wiener Conservatoriums, Wilhelm Kröpsch, der seine Arbeit dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zum Geschenk machte.[5]

---

4 Reihenfolge der Besitzer des Haydn'schen Hauses nach des Vaters Tode: Schmiedemeister Philipp Fröhlich, Haydn's Schwager (seit 1764); Oekonom Michael Hoffmann (seit 1777); Landmann Martin Hoffmann, des Vorgehenden Sohn (seit 1809); dessen Tochtermann Johann Seidl (seit 1828); Landmann Georg Bruckner, der Seidl's Witwe heirathete (seit 1843).

5 Abbildungen in Kreidemanier, Federzeichnung ꝛc. finden sich einzeln und in vielen Zeitschriften. Eine „Ansicht des Geburtshauses von Haydn in Rohrau“ erschien bei A. Diabelli, Wien, lith., Quer-Fol. — Dieselbe Ansicht in verkleinertem Maßstab nach einer Federzeichnung von Berndt, lith., gr. 4°. Ferner im Sonntagsblatt, Wien 1842, Nr. 36; ditto Illustr. Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung, herausgegeben vom österr. Lloyd, Triest, Bd. II, S. 16. Photographie (nach einer Handzeichnung) verfertigt von F. Wendling, Wien.

Wir erblicken in dem Bilde ein ebenerdiges, ziemlich ausgedehntes und mit einem Strohdache gedecktes Gebäude. Zur Linken der Einfahrt befinden sich vier Fenster, vor denen sich hölzerne Stakete auch noch dem Nachbarhause entlang hinziehen; ein üppig belaubter Baum giebt dem Hause auf dieser Seite einen freundlichen Abschluß. Rechts vom Thore zeigt sich zunächst eine größere Maueröffnung, der sich zwei schmälere Fenster anschließen. Die weiterhin sichtbaren Luftlöcher hart unterm Dache deuten auf Stallungen, der angebaute, mit loser Lattenwand gedeckte Theil unter besonderem Dache auf einen zur Aufbewahrung für Wagen, Feld- und Arbeitsgeräth bestimmten Schuppen. Diese ganze Gassenfront des Hauses ziert zu beiden Seiten des Hofthores ein breit angelegter Rasen. Zur Rechten öffnet sich die Landschaft ins Freie; die Straße führt am Hause vorbei nach Bruck an der Leitha und ist jenseits der Brücke, die sie beim Grenzpfahl überschreitet, mit Bäumen bepflanzt; in der Ferne erblickt man auf mäßiger Anhöhe das Kirchlein des nächstliegenden Ortes Höflein. So weit die Abbildung.[6] — Der rückwärtige Theil des Hauses hat sich fast unverändert erhalten. Noch heute findet man dort die schon angedeuteten Abtheilungen: Stall, Vorraths- und Geräthskammer. Verschwunden ist dagegen die ehemals hier befindliche Werkstatt, in der Vater Mathias sein Wagnergeschäft betrieb. Ein kleiner Obst- und Gemüsegarten, der vom Hofraum bis an die vorbeifließende Leitha reicht, vervollständigt die Wirthschaft, doch war das jetzige Flußbett in früherer Zeit dem Hause näher gelegen.

Das Innere des Hauses kennen zu lernen, treten wir durchs große Hausthor ein und gelangen links über einige, erst beim Umbau des Hauses angebrachte Stufen in ein kleines Vorzimmer (die frühere Küche, jetzt aber nur theilweise dazu verwendet) und von da in die eigentliche Wohnstube, der sich noch eine Kammer anschließt. Dieser ganze Theil des Hauses war früher

---

6 Gegenwärtig sind Rasen, Baum, Stakete und die Fenster zur Rechten verschwunden und ist eine Bank vor den Fenstern zur Linken angebracht. Eine unansehnliche, bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier im Jahre 1841 in die Mauer eingefügte, eher einem Wirthshausschilde ähnliche Gedenktafel mit der Inschrift „Zum Haydn“ ist die einzige Auszeichnung, welche die Geburtsstätte des großen Tondichters vor den übrigen Häusern unterscheidet.

tiefer gelegen, daher es auch vom Hausflur aus ganz eben zur Wohnung führte. Das niedere aber geräumige Wohnzimmer mit dunkelgebranntem Deckengebälk und umfangreichem grün glacirten Kachelofen und rothfarbiger Ofenbank wird allgemein als der Ort bezeichnet, wo Haydn zur Welt kam, doch war hier nur die allgemeine Wohnstube. Joseph und Michael und alle Kinder wurden im Zimmer zur rechten Seite des Hauses geboren, nun als Vorrathskammer benutzt.[7] Wenn man bedenkt, daß die Familie, obwohl sie beim Ueberblick des Stammbaums zahlreich genug erscheint, doch gleichzeitig nur aus wenigen Mitgliedern bestand (die größere Hälfte der Kinder starb kaum geboren, die überlebenden Söhne wurden in die Welt geschickt, die Töchter verheirathet), wird man die genannten Räume für vollkommen ausreichend für die Bedürfnisse des Hauses finden.

Haydn's Eltern[8] waren einfache, rechtschaffene Leute und wußten bei den Kindern frühzeitig den Sinn für Religiosität, Thätigkeit, Ordnungsliebe und Reinlichkeit zu wecken. Die Wohlthaten dieser Erziehung empfand Haydn durchs ganze Leben und dankerfüllt äußerte er sich noch im hohen Alter gegen den Maler Dies (Biogr. Nachr., S. 11): „Meine Eltern haben mich schon in der zartesten Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden." Er verdanke seinen Eltern auch, daß sie ihn zur Gottesfurcht und, weil sie arm waren, nothwendig zur Sparsamkeit und zum Fleiße angehalten hatten. — Einen tiefen Einblick in Haydn's kindlich dankbares Gemüth bieten ebenso

---

7 Das große Hauptgemach hat seit der erwähnten Feier im Jahre 1841 als einzige Ausschmückung ein mit Haydn's Porträt geziertes Erinnerungsblatt, d. h. nicht einmal an diese Feier, sondern an jene des 25jährigen Bestehens der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Jahre 1837, wobei „Die Schöpfung" aufgeführt wurde, deren Hauptmomente hier bildlich in Federzeichnung dargestellt sind. In demselben Jahr (1841) wurde auch ein Gedenkbuch von Haydn's „vieljährigem Freunde Mathias Tucher, Criminal-Justizrath" gestiftet. Zu bedauern ist, daß gerade das Geburtszimmer des Schöpfers der „Schöpfung" eingegangen ist. Die Wiederherstellung und passende Einrichtung desselben bleibt einer sorglichen Hand vorbehalten.

8 Im Fremdenblatt, Wien, 4. Mai 1852, waren angebliche Original-Porträts der Eltern Haydn's, gemalt 1776 von C. Helmayr, zum Verkauf ausgeboten. Die Unechtheit dieser Porträts ist in Bäuerle's Theaterzeitung, 1852, Nr. 134, ausführlich nachgewiesen.

die Worte, mit denen er, ebenfalls gegen Dies (S. 42), die Erwähnung seiner ersten Anstellung als Kapellmeister begleitet: „Meine gute Mutter, die von jeher auf das zärtlichste für mein Wohl besorgt war, lebte nicht mehr; doch hat mein Vater noch die Freude erlebt, mich als Kapellmeister zu sehen." Das Andenken seines Vaters zu ehren, vergißt Haydn auch bei Aufstellung seines letzten Willens nicht, indem er eine Summe bestimmt zur immerwährenden Instandhaltung der Seitenwunden-Statue, die der Vater auf dem Grabe seiner Frau errichten ließ und wo er dann selber an ihrer Seite die letzte Ruhe fand.[9]

Wenn man mit Recht bei der allerersten Erziehung des Kindes der Mutter den Hauptantheil zuschreibt, so war hierin für Haydn aufs beste gesorgt. Er genoß der liebevollsten Pflege, und daß sich die Erinnerung an dieselbe tief eingegraben ins Herz des Sohnes, bezeugen seine obigen Worte. Und doch waren es nur die ersten fünf Lebensjahre, die er unter ihrer Obhut zubrachte. Aber die rechtliche, rührige Frau, indem sie die Kinder mit Strenge zur Thätigkeit anhielt, hatte den Kern getroffen, denn Fleiß und Vorwärtsstreben wurden Haydn durchs ganze Leben zum Gewohnheitsbedürfniß. Leider brachte die Mutter dem Sohne auch ein körperliches Uebel zu: Haydn erbte von ihr einen Nasen-Polypen, der ihm im Leben viel zu schaffen machte. Griesinger (S. 77) hörte Haydn darüber sagen: „Ich muß den Kerl nun schon unter der Erde verfaulen lassen; auch meine Mutter litt an diesem Uebel, ohne daß es ihr den Tod zugezogen hätte."

Die Mutter war das dritte Kind des am 4. Juli 1702 zu Rohrau mit der Jungfrau Susanna Siebel vermählten Mitnachbars (Hauseigenthümers) und nachherigen Marktrichters Lorenz Koller. Unser Wagnermeister führte sie gleichsam vom Herd weg heim, denn sie diente damals als Köchin bei des Grafen Carl Anton Harrach Gemahlin, Katharina geborene Gräfin von Bouquoy. Vater und Mutter hatten empfäng-

---

9 „Siebzig fünf Gulden sollen der Herrschaft Rohrau verbleiben, um das von ihr mir gesetzte Monument, und das Bildniß, welches mein seliger Vater neben der Sakristey der dortigen Kirche errichten ließ, in gutem Stand zu erhalten." Testament, II, §. 35 (vgl. auch Testament, I, §. 51).

lichen Sinn für Musik; der Vater,[10] den Haydn als „einen von Natur aus großen Liebhaber der Musik“ schildert, besaß eine erträgliche Tenorstimme und hatte auf der Wanderschaft „ohne eine Note zu kennen“ die Harfe klimpern gelernt. Die Gewohnheit, sich nach der Arbeit die Grillen mit Gesang zu vertreiben, wozu er sich mit seinem Instrumente begleitete, behielt er auch im Ehestande bei. Nun stimmte auch die Frau mit ein und die friedliche Wohnung erschallte, namentlich Sonntags, von ungekünsteltem Doppelgesange. Dieser Melodien und unschuldigen Jugendscenen — der ersten musikalischen Eindrücke, die er empfing — erinnerte sich Haydn noch in den letzten Lebensjahren und eine rührende Heiterkeit verbreitete sich über sein greises Antlitz, wenn er jener Tage gedachte. Das Beispiel der Eltern reizte Tochter und Sohn, die sich nun ebenfalls bei dieser einfachen Hausmusik versuchten; namentlich der jüngere fünfjährige Sepperl (öster. Diminutiv für Joseph) überraschte dabei durch musikalisches Gehör und eine angenehme Stimme. Wie Haydn selbst später versicherte, sang er „dem Vater alle seine simblen kurzen Stücke ordentlich nach“ und alle Einwohner des Ortes lobten des Wagners Söhnchen. Der Knabe aber blieb dabei nicht stehen. Er mochte bei irgend einer Gelegenheit den Schulmeister belauscht haben, wie er auf einem ihm bis dahin fremden Gegenstand, den der Schulmeister „Geige“ nannte, beharrlich hin und her fuhr und die wunderlichsten Töne hervorlockte. Das war für unsern Sepperl genug. Ein Stecken war bald gefunden und als nun bei nächster Gelegenheit Vater und Mutter wieder ihren Gesang anstimmten, begleitete sie der Sohn, auf der Ofenbank sitzend, indem er in Ermangelung einer wirklichen Geige auf dem ausgestreckten linken Aermchen nach des Schulmeisters Art mit seinem erbeuteten Stecken voll Eifer auf und nieder strich. Wohl mögen die Eltern über den kindischen Einfall des Sohnes gelächelt haben, doch gelegentliche Zuhörer dachten anders. Ein weitläufiger Verwandter des Hauses, der einmal von Hainburg zum Besuch herübergekommen war, sowie

---

10 Carpani und nach ihm Fétis theilen dem Vater irrthümlich auch Meßner- und Organistendienste zu. Nach einzelnen Aussagen sollen sich in seinem Nachlaß Musikalien und Bücher vorgefunden haben, die bei der Ueberschwemmung im Jahre 1813 zu Grunde gegangen sind.

der Schulmeister des Ortes bemerkten mit Staunen den Knaben so fest und muthig den Takt angeben und meinten, da wäre ein tüchtiger Musiker zu erwarten. Damit hatten sie eine lebhafte Frage angeregt. Zunächst wurde des Vaters Eitelkeit nicht wenig berührt, denn er fühlte selbst so etwas von künstlerischer Begabung in sich und hoffte nun wenigstens in seinem Kinde, als viel zu gut für sein Handwerk, sich einstens verherrlicht zu sehen. Der Mutter aber schwebte der Stand eines Schullehrers oder geistlichen Herrn als höchstes Ziel vor Augen. Die Abwägungen zwischen den kirchlichen und weltlichen Vorzügen blieben lange in der Schwebe, bis endlich die Autorität des Verwandten den Ausschlag gab: Sepperl solle nämlich zu ihm (denn er war selbst Schulrector und Musiker) in die Lehre gehen, um einst als Chorregent oder gar als Kapellmeister über ein Orchester sich sein Brod zu verdienen — der geistliche Stand stehe ihm ja deßhalb noch immer offen. Als Folgerung seiner früher erwähnten Versicherung, daß er dem Vater alles ordentlich nachsang, faßt Haydn die nun erfolgte Entscheidung über sein weiteres Loos in die wenigen Worte zusammen: „Dies verleitete meinen Vatter mich nach Hainburg zu dem Schul-Rector meinen Anverwandten zu geben.“ — Weiteres können wir über Haydn's erste Kinderjahre nicht erfahren; es fehlte eben ein Hausfreund wie der Mozart'sche Schachtner, der noch nach Mozart's Tode auf Anfrage von dessen Schwester im Stande war, die bei Otto Jahn mitgetheilten so interessanten Details über Wolfgang zu geben.

Es fällt wohl nicht schwer, sich den Abschied Haydn's aus dem Elternhause zu vergegenwärtigen: wie der besorgten Mutter immer noch eine neue Ermahnung beifällt, die sie dem Kinde einschärft; wie sie Ränzchen und Tasche viel zu klein findet für alles, was sie ihnen aufbürden will und wie die 7jährige einzige Schwester Franziska den um zwei Jahre jüngeren Bruder mit fast feierlicher Art betrachtet — ihn, den sie plötzlich zum Mittelpunkt aller Sorgfalt erhoben sieht, und der nun eine so weite Reise von mehreren Stunden unternimmt und in einer großen Stadt von mindestens 4 bis 5000 Einwohnern leben wird. Immer wieder schließt die Mutter den Sohn in ihre Arme und weiß sich nicht zu trennen von ihm. Doch die Zeit drängt; draußen werden die Pferde schon ungeduldig und

das Gefährt, dessen Sicherheit der kundige Wagnermeister diesmal gewiß mit verdoppelter Aufmerksamkeit geprüft hat, umstehen immer zahlreicher, neugierig und theilnehmend, die Nachbarn. Auch der Schulmeister, der ja selbst sein Votum mit abgegeben hat zur Uebersiedelung, befindet sich unter ihnen und siehe, da kommt auch der Pfarrer des Ortes, Andreas Julius Selescoviz, dem kleinen Inwohner, seinem Täufling, seinen Segen mit auf den Weg zu geben. Endlich macht der Vater der Scene ein Ende, indem er, die Mutter ermuthigend, mit vielsagendem Blick auf die zum Empfange eines neuen Sprößlings bereitstehende Wiege deutet.[11] Noch einen Händedruck, noch einen Kuß, den letzten und heißesten, und fort geht es die einförmige Straße entlang zum neuen Bestimmungsorte.

Bevor wir den Reisenden auf ihrer Fahrt folgen, sei über Haydn's Familie und seine unverändert gebliebene theilnehmende Erinnerung an Rohrau und an seine Verwandten noch Einiges bemerkt. Haydn, der innerhalb 24 Jahren die größere Hälfte dieser Zeit in Esterház am südlichen Ende des Neusiedler-Sees zubrachte, hatte dorten in unmittelbarer Nähe eine Schwester und mehrere Nichten, die sich, wohl auf seine Veranlassung, daselbst niederließen. So finden wir die älteste Schwester Franziska, zuerst in Rohrau an einen Witwer verheirathet (dessen erste Frau war erst 19 Tage todt!), zum zweiten male zur Frau begehrt in St. Nicklo (Fertösz Miklós) nahe bei Esterház. Dort auch vermählte sich ihre Tochter und wiederum eine Enkelin im nahe gelegenen Kapuvár. Anna Maria, eine Lieblingsschwester Haydn's (noch im ersten Testament erwähnt und im zweiten nach ihrem Tode in ihren Kindern bedacht), war in Rohrau an den Schmiedemeister Philipp Fröhlich verheirathet, der nach dem Tode des Mathias Haydn dessen Haus kaufte und es 13 Jahre lang bewohnte. Seine Frau, die somit wieder ins Elternhaus zurückkehrte, gebar ihm funfzehn Kinder, unter denen Mathias, das zehnte Kind, der Haupterbe Haydn's wurde, im

---

11 Michael, der wohlbekannte Kirchencomponist, wurde bald darauf, am 14. Sept. 1737, geboren.

Jahre 1805 in Fischamend heirathete und im Jahre 1845 als Schmiedemeister in Rohrau starb. [12] Drei Monate nach dem Tode ihres Mannes heirathete die so reich mit Kindern gesegnete Anna Maria abermals; ihr zweiter Mann, Rafler, ebenfalls Schmiedemeister, war obendrein um 10 Jahre jünger als die Witwe. Eine Tochter von ihr, Anna Maria, war zweimal in Esterház verheirathet und ebenfalls mit Kindern reichlich gesegnet; Haydn hatte sie für den Fall, daß Mathias Fröhlich vor ihm sterben sollte, als Universalerbin bezeichnet. Es fehlte Haydn also nicht an Gevatterschaften, die auch fortwährend Ansprüche auf seine Kasse machten. Anna Katharina, das achte Kind der Anna Maria Fröhlich, war in erster Ehe an den fürstlich Esterházy'schen Beamten Luegmayer verheirathet, der wegen üblen Lebenswandels von Ort zu Ort versetzt wurde. Des Meisters Herzensgüte wurde von diesem Menschen jahrelang mißbraucht und Haydn's Briefe führen wiederholt bittere Klage über den „Liederlichen", dem er nach und nach über 5000 Fl. Schulden zahlte und schließlich noch die Witwe mit 1000 Fl. unterstützte, damit sie sich wiederum verheirathen konnte. Ernestine, eine Tochter aus dieser zweiten Ehe, wohnte in den letzten Lebensjahren Haydn's bei ihm im Haus und wurde auch vorzugsweise im Testamente bedacht. — Haydn's vierte Schwester, Anna Katharina, ein Zwillingskind, ist die Einzige, deren Lebensende nicht zu ermitteln war, da ihr Mann, der herrschaftliche Büchsenspanner Näher, von Rohrau fortzog und über seinen weiteren Aufenthalt jeder Nachweis fehlt.

Ueber den jüngeren Bruder Haydn's, den bekannten Kirchencomponisten Johann Michael, sind die bezüglichen Daten im Stammbaum zum ersten male nach den Pfarr-Protokollen von St.

---

12 Die Bemerkung bei Dies (S. 197): „Haydn nahm nach der Schwester Tode den damals eilfjährigen Matthias Fröhlich zu sich ins Haus", ist durchaus zu berichtigen, da die Schwester, von der Haydn bei Abfassung des ersten Testamentes nicht einmal wußte, ob sie noch lebe oder nicht (er setzte nachträglich „Gott hab sie selig"), im Jahre 1802 starb und Matthias, ihr Sohn aus erster Ehe, damals 33 Jahre alt war. Im ersten Testamente Haydn's, §. 14, ist Matthias Fröhlich auch unrichtig als der Sohn der Therese Hammer angegeben, welche vielmehr seine Schwester war. Zwei Töchter des Fröhlich, Großnichten Haydn's, eine verehelichte Mosberger in Rohrau und eine verehelichte Heyer in Preßburg, sind zur Zeit noch am Leben.

Peter in Salzburg veröffentlicht. Der jüngste Bruder, Johann Evangelist, der auf Haydn's Verwendung als Tenorist im Kirchenchor des Fürsten Esterházy aufgenommen wurde und dem gewöhnlich eine gewisse Bedeutung zugeschrieben wird, war von durchaus geringer Begabung.

Seiner meistens unbemittelten Angehörigen schämte sich Haydn so wenig, daß er vielmehr selbst oft von ihnen sprach. Bis ins hohe Alter unterstützte er sie und in den letzten Lebensjahren war die testamentarische Zutheilung seines Vermögens seine Hauptsorge. „Ich lebe weniger für mich (sagte er zu Griesinger) als für meine armen Verwandten, denen ich nach meinem Tode etwas zu hinterlassen wünsche.“ Ebenso wenig verleugnete Haydn den niedrigen Stand seiner Vorfahren. Noch in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Eisenstadt blieb er häufig im Vorübergehen bei der Schmiede in der oberen sogenannten Bergstadt stehen, unterhielt sich mit dem Meister und versicherte ihn, wie er mit Vergnügen ihm bei der Arbeit zusehe, da sein Vater das gleiche Handwerk betrieben habe. Rohrau konnte sich Haydn stets durch vier verschiedene Ansichten vergegenwärtigen, die in seinem Besitz waren und bei der Veräußerung seines Nachlasses zum Verkauf kamen. In seinem zweiten Testamente bedachte Haydn den Pfarrer, Schullehrer und die Schulkinder von Rohrau und für die Erziehung der jeweilig zwei ärmsten Waisen vermachte er eine besondere Stiftung.[13]

Wie hoch Haydn die Stätte hielt, wo er geboren wurde, zeigt sein Besuch im Jahre 1795, als er, ruhmgekrönt von London zurückgekehrt, in Begleitung des kunstsinnigen Grafen von Harrach und vieler Cavaliere zur Besichtigung des Monumentes geführt wurde, das der Graf dem ehemaligen Bauerssohne seines Ortes im neu geschaffenen Park gesetzt hatte. Der früher erwähnte Martin Hoffmann, Sohn des damaligen Eigenthümers des Hauses und zu jener Zeit 10 Jahre alt, wußte noch als

13 Daß nämlich 75 Fl. immerwährend den zwey ärmsten Waisen meines Geburtsortes Rohrau zu Theil, und auf ihre Erziehung bis zur Großjährigkeit verwendet werden sollen, worauf dann mit diesem Betrag zwey andere der ärmsten Waisen von Rohrau zu betheilen sind.“ Test. II, §. 34. Fröhlich, Haydn's Haupterbe, hinterlegte dafür freiwillig ein für allemal 1300 Fl. in $2\frac{1}{2}$ pr. Obl. in die Armen-Instituts-Kasse.

Greis davon zu erzählen, wie der damals von London zurückgekehrte, hoch gefeierte Mann nach langjähriger Abwesenheit beim Eintritt in die einstige väterliche Wohnstube niederkniete und die Schwelle küßte, über die er so oft als Knabe geschritten, und wie er dann in gehobenem Selbstbewußtsein auf die Ofenbank hinwies, auf der er gesessen, der Eltern Gesang in seiner kindischen Weise begleitend — der Ausgangspunkt seines künftigen Berufes und Weltruhmes!

3.

Die Schule in Hainburg.[1]

Wir folgen nun Mathias Haydn und seinem Sohne auf der Fahrt nach Hainburg. War der Kleine in Erwartung einer ihm neuen Welt wohl sehr erregt, so war es gewiß nicht minder der Vater, der den einzigen Sohn im zartesten Alter fremder Obhut anvertrauen und zugleich die Vaterstadt nach langer Abwesenheit wieder begrüßen sollte. Auf dem Wege gab es genug zu schauen und zu erinnern, und der Vater wird es gewiß nicht unterlassen haben, des Kleinen Neugierde nach rechts und links hin zu fesseln, denn die Gegend gewinnt hier an Interesse, je mehr man sich vom Orte entfernt. Die über einen flachen Höhenrücken nordwärts ziehende Straße führt von Rohrau in einer Stunde nach Petronell. Hier betritt der Wanderer klassischen Boden; jeder Schritt erinnert an längst entschwundene Zeit. Schon unterwegs erblickt man zur Linken in freiem Felde hoch aufgerichtet einen römischen Triumphbogen, im Volksmunde als das „Heidenthor" bekannt (das auch die Marktgemeinde Petronell seit dem Jahre 1719 als Wahrzeichen im Schilde führt). Es ist eines der noch erhaltenen Denkmäler der ehe-

1 Quellen, die Schule Hainburgs betreffend: Stadtkammeramts-Rechnungen; Rathhaus-Protokolle; Gedenkbuch der Stadt Hainburg; Gedenk- und Kirchenbuch der l. f. Stadtpfarre; Pfarr-Visitations-Protokoll; Acten des fürstl. erzb. Consistoriums in Wien. — Geschichtliches über Hainburg und die Gegend um Petronelli siehe u. a. Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien philos. hist. Classe, Bd. IX, Jahrg. 1852, Heft IV (von Dr. Eduard Freih. v. Sacken).

maligen Besitzer dieser Gegend, denn hier waren lange Zeit die Römer ansässig und nahebei der Standort ihrer Donauflotte; an der Stelle des, nach dem Brande vom Jahre 1830 größtentheils neu erbauten Marktes Petronell erhob sich die ausgedehnte, im Jahre 375 zerstörte römische Stadt Carnuntum, ein Municipium, wo Septimius Severus zum Kaiser ausgerufen wurde und der edle, geistvolle Marc Aurel thronte. Die Bauwerke jener Zeit sind verschwunden, doch verfehlen selbst die einzelnen Ueberreste nicht, auf den Beschauer einen ernsten Eindruck auszuüben. Bei Petronell wendet man sich ostwärts und ist in abermals einer Stunde in Deutsch-Altenburg und mit jedem Schritt wird die Gegend interessanter. Die Straße zieht sich fortwährend längs der stromabwärts führenden Donau hin, deren üppig grünen Auen das Auge mit Wohlgefallen folgt. Vor Altenburg geht die Straße über die Stätte des hier bestandenen Römerpalastes. Trümmer von Wartthürmen, Grundvesten des Standlagers der Legion, dreifache Wasserleitung, Spuren römischer Bäder bezeichnen die ehemalige Bestimmung dieser Gegend, von den Einwohnern die „alte verfallene Stadt“ genannt. Vor dem Orte erhebt sich inmitten eines Friedhofes auf einem ansehnlichen Hügel die Kirche zu St. Peter und Paul, eines der schönsten Denkmäler altdeutscher Baukunst, und in ihrer unmittelbaren Nähe steht eine nicht minder merkwürdige und wohlerhaltene byzantinische Rotunde.

Noch eine kurze Strecke und Hainburg, die landesfürstliche, nach dieser Seite hin letzte reindeutsche Stadt, tritt den Blicken entgegen. Ein malerisches, prächtiges Bild gewähren die alterthümlichen Stadtmauern mit ihren Thürmen, von denen besonders der an der westlichen Umfangsmauer (das Wiener-Thor) durch seine besondere Bauart imponirt; nicht minder der kühn sich erhebende Felsenkegel im Hintergrunde mit der alten, noch in ihren Ruinen stolz die Gegend beherrschenden und schon im Nibelungenliede besungenen Heunenburg, deren Ringmauern bis zum unteren Schlosse herabreichen.[2]

Zur Zeit, als unsere Reisenden ihren Einzug durch das Wiener-Thor und die Wiener Straße hielten (zur Linken, nach dem Thore, wohnte Haydn's Großmutter), hatte sich die Stadt,

---

2 Das herrschaftliche Schloß am Fuße des Berges ist ein neuerer Bau.

Dank eines im Jahre 1690 ausgestellten und noch vorhandenen Sammlungs-Briefes der „von den Turkhen und Tartaren ruinirten Stadt Hainburg“, vom Unglücksjahre 1683 längst wieder erholt. Wir haben es zunächst nur mit der Schule zu thun, wo Haydn seine erste Schulzeit verlebte. Das jetzige Schulhaus, im Jahre 1783 neu und wohl auch vergrößert wieder aufgebaut, steht in der ziemlich breiten Ungargasse, dem Bezirksgericht gegenüber, und hat nebst Parterre zwei Stockwerk und fünf Fenster Straßenfront; das Schild führt die Aufschrift „Hauptschule“. Hainburg, wegen der hier bestandenen Wasser- und Landmauth und anderer Gefälle frühzeitig von vielen Beamtenfamilien bewohnt, hatte schon im Jahre 1343 einen Schulmeister und im Jahre 1544 einen Chorregent aufzuweisen. Beide Posten wurden dann zu einem Amte verbunden unter dem gemeinsamen Titel: Schulrector. Vom Jahre 1783 angefangen wurde die Vereinigung beider Stellen nicht weiter gestattet, da jede für sich ihren Mann ernähren konnte. Aus einem Bericht des Stadtpfarrers Palmb an das fürst-erzbischöfliche Consistorium in Wien (1761) sind die Pflichten des Schulrectors zu ersehen: Derselbe hat zu jedem „gesungenen“ Gottesdienste (Hochamt, Vesper, Litanei) die Chormusik wohl zu versehen mit Orgelschlagen, mit Gesang durch die dazu angestellten Vocalisten, und mit Violinisten und Trompetern (wozu die Kirche die Instrumente beistellt); ferner hat er die Knaben zum Ministranten-Dienst abzurichten und durch die zwei besoldeten Präceptoren im Singen und in der Musik überhaupt, im Lesen, Schreiben und Rechnen gut zu unterweisen und die Schulkinder namentlich in christlicher Zucht und Ehrbarkeit im Beten zu belehren. Zum Gottesdienste und nach üblicher Gewohnheit wider die Ungewitter hatte er auch das Glockengeläute zu besorgen.

Der Vorgänger von Haydn's Lehrer war ein gewisser Philipp Pudler, der am 23. Mai 1730 die Witwe Katharina Barbara Arbeißer von Weißenburg zum Weibe nahm. Seine Quittung für halbjährige Besoldung mit 60 Fl. kommt noch unterm 1. Juli 1732 vor. Am 6. August finden wir nun ein Gesuch der Frau, worin sie dem Stadtrath anzeigt, daß ihr Mann „in Folge einer Ehetragung“ (häuslichen Zwist) sie verlassen habe, sie hoffe aber daß er bald wiederkehren werde und bitte, ihr unterdessen den Schuldienst zu belassen. Die gute

Frau wartete vergebens — Pudler kam nicht wieder und die verlassene Schulrectorin erhielt am 1. Oct. ihr letztes Quartal ausbezahlt. Die nächste Quartal-Quittung, am letzten December 1732, ist bereits unterzeichnet mit Johann Mathias Frankh. Es war dies derselbe Mann, den wir schon in Rohrau als Anverwandten Haydn's kennen lernten und der nun dessen erster Lehrmeister werden sollte. Die erwähnte „Ehetragung" wurde somit entscheidend für Haydn's ersten wichtigen Schritt ins Leben und vielleicht für seine ganze Laufbahn, denn Frankh wäre wohl nie in das, ihm nun nachbarliche Rohrau gekommen; seine Verwandtschaft mit der Familie Haydn — eine Folge seiner Anstellung — erleichterte nicht minder des Vaters Einwilligung zur Uebersiedelung des Sohnes nach Hainburg.

Bei diesem Frankh also, einem tüchtigen aber auch strengen Schulmanne, war es Haydn vergönnt „die musikalischen Anfangsgründe sammt andern jugentlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen". Und daß er Talent und Fleiß zeigte, deutet er in seiner bescheidenen Weise nur so obenhin an, indem er, dankerfüllt gegen seinen Schöpfer, weiterhin bemerkt: „Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken habe) gab mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte." Nach Griesinger (S. 8) lernte er aber überhaupt den Gebrauch aller dort üblichen Instrumente kennen, denn Frankh ging gleich aufs Praktische los und den Vortheil dieser Methode anerkannte Haydn oft im Leben. Jener Lehrzeit und seines Lehrers noch im hohen Alter gedenkend, äußert sich Haydn gegen Griesinger: „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich zu so vielerley angehalten hat, wenn ich gleich dabey mehr Prügel als zu essen bekam."

Frankh, geboren am 15. Mai 1708, war das vierte Kind des Nachbars (Hausbesitzers) Kaspar Frankh zu Ketzelsdorf [3], einem kleinen Dorfe bei Walterskirchen in Nieder-Oesterreich und nahe der mährischen Grenze. Als er, 24 Jahre alt, die Schul-

3 Im Traunngs-Register ist allerdings Kötzelstorff eingetragen, ein solcher Ort existirt aber nicht. Die Umfragen bei den verschiedenen zahlreichen Ketzels- und Katzelsdorf führten schließlich auf den oben bezeichneten Ort.

rector-Stelle in Hainburg erhielt, war seine nächste Sorge, am 1. Febr. 1733 die Witwe Elisabeth Lehrl aus Hainburg zu heirathen, die aber nach wenigen Monaten, am 13. Juli, starb. Den Witwenstand hielt Frankh nicht lange aus; schon am 6. Sept., zwei Monate nach dem Tode seiner ersten Frau, führt er die schon erwähnte Juliana Rosine, Tochter des Wagnermeisters Seefranz, zum Traualter. Seefranz war, wie wir gesehen, der zweite Mann der Großmutter Haydn's und Juliana, geboren am 15. Febr. 1711, das vierte Kind dieser Ehe. Frankh wurde daher mit Haydn im entfernten Grad verwandt und dieser nannte seinen Lehrer schlechtweg Vetter und dessen Frau Muhme. Der Muhme fiel nun die Aufgabe zu, bei Haydn Mutterstelle zu vertreten, für sein leibliches Wohl zu sorgen und ihm durch treue Pflege und Liebe das Elternhaus zu ersetzen. Die junge Frau, die bereits mit zwei eigenen Kindern gesegnet war, scheint diesen Verpflichtungen wenig entsprochen zu haben. Ohne sie gerade anzuklagen, hat Haydn seinen damaligen Zustand gegen Dies und Bertuch [4] eingehend geschildert. Von seinen Eltern stets sauber und sorgfältig an Körper und Kleidung gehalten (er trug schon damals „der Reinlichkeit wegen" eine Perücke) zeigte er unter der nunmehrigen Obhut bedeutende Vernachlässigung. Seine wenigen Kleidungsstücke reichten zum öfteren Wechsel nicht aus und die damit verbundenen Folgen erschreckten und betrübten ihn sehr. „Ich mußte mit Schmerzen wahrnehmen, daß die Unreinlichkeit den Meister spielte und ob ich mir gleich auf meine kleine Person viel einbildete: so konnte ich doch nicht verhindern, daß auf meinem Kleide nicht dann und wann Spuren der Unsauberkeit sichtbar wurden, die mich auf das empfindlichste beschämten — ich war ein kleiner Igel."

Ein Theil der Schuld fällt hier wohl auch auf den Schulrector selbst, dessen Bild, aus Haydn's wenigen Worten uns so vortheilhaft entgegensehend, beim Durchblättern der Raths-Protokolle mitunter auch getrübt erscheint. Im Jahre 1740 wird gegen Frankh Klage geführt, daß er sein Amt nachlässig verwalte; in der Pfarrkirche werde das Glockengeläute sehr unordentlich betrieben und die Kirchen-Musikinstrumente seien in

4 Dies, biographische Nachrichten, S. 16. — C. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise nach Wien &c. Bd. II, S. 183.

schlechtem Zustande. Ferner wird ihm und einigen genannten Musikanten bei Geldstrafe anbefohlen, sich im Fasching des Geigens zu enthalten. Schlimmeres kommt im nächsten Jahre vor: Frankh wird wegen Spiels mit falschen Würfeln vorgeladen (die Würfel hatte er, aber zu spät, durchs Fenster ins Wasser geworfen) und muß drei Dukaten in Gold erlegen. Im September 1762 ist Frankh entwichen; ein Rathsmitglied wird mit Ordnung der zurückgelassenen Wirthschaft betraut und ihm die vorgefundenen Schriften über Vermögen und Schuldenstand eingehändigt. Auf seine Stelle in Schule und Kirche hatte Frankh schriftlich resignirt, kehrte aber, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Pudler, schon nach zwölf Tagen zurück, reumüthig um Verzeihung und um Wiederverleihung seines Postens bittend. Es spricht gewiß zu seinem Vortheil, daß man ihn in Gnaden aufnahm und ihm den Dienst, einstweilen auf ein Jahr, wieder übertrug. Zugleich aber wird der Flüchtling ermahnt, einen guten Wirth abzugeben, seinen Vermögensstand zu vermehren, sich wohl aufzuführen und namentlich die Pupillengelder sicher zu stellen und abzuführen. Frankh muß später in geordneten Verhältnissen gelebt haben, denn er erwarb sich Haus und Feld; das Haus verkaufte er im Jahre 1774 um 700 Fl. und 1½ Joch Acker dazu um 79 Fl. Im Jahre 1780 erscheint Frankh vor dem Rath, resignirt in Rücksicht seines hohen Alters auf die Chor- und Schulrectorstelle und verlangt eine Pension. Der Stadtrath aber meint, er solle die Stelle fortführen, bis man ein taugliches Subject gefunden habe, worauf über seine weitere Bitte das Nöthige veranlaßt werden würde. Unterdessen ward ihm auf sein Ansuchen zur Beischaffung von Instrumenten auf den Kirchenchor eine mäßige Summe Geldes angewiesen und, ebenfalls auf seine Bitte, der jährliche „Gehalt" des Orgelziehers von 4 auf 6 Fl. erhöht.[5] Ein taugliches Subject für die Schulrectorstelle war aber zur Zeit nicht ausfindig zu machen; im Gegentheil wurden im Januar 1782 der greise Rector und seine Präceptoren vom Stadtrath vorgeladen und ihnen in ehrender Weise aufgetragen, die Lehrart und gute Leitung der Schulordnung auch fernerhin fortzuführen. Nicht lange aber und Haydn's Lehrer starb im 75. Lebensjahre am 10. Mai 1783,

---

5 Diese 6 Fl. wurden erst im Jahre 1860 aufs Doppelte erhöht.

nachdem er sein Amt gerade fünfzig Jahre lang versehen hatte. Seine Frau hatte er schon im Jahre 1760 durch den Tod verloren; von seinen zahlreichen Kindern überlebten ihn nur drei Töchter, alle drei verheirathet. Die jüngste, Anna Rosalia, geb. am 3. Sept. 1752, hatte den Schulgehülfen und nachherigen Chorregent Philipp Schimpel geheirathet. Auch diesen Beiden gegenüber zeigte sich Haydn's dankbares Gemüth, denn, das Andenken an seinen ersten Lehrer noch in den letzten Lebenstagen treu bewahrend, hatte Haydn in seinem zweiten Testamente §. 30 folgendes bestimmt: „Vermache ich dem Philipp Schimpel, Chormeister zu Hainburg, und seiner Gattin zusammen 100 Fl., wie auch das in meinem Hause zu ebener Erde befindliche Porträt ihres Vaters, Namens Frank, welcher mein erster Lehrmeister in der Musik war.“ [6] Haydn's Vermächtniß blieb unvollzogen, denn die Eheleute waren bereits todt. Beide starben in ein und demselben Jahre, der Mann am 28. März, die Frau am 19. Dec. 1805. Das Porträt Frankh's, das doch Dies, Griesinger, Neukomm, Carpani u. A. gesehen haben mußten, ist spurlos verschwunden.

Der Maler Dies hat uns (S. 15) aus Haydn's Schulzeit eine Anekdote aufbewahrt, die zeigt, wie der Kleine gleich beim Eintritt in seinen neuen Wirkungskreis praktisch verwendet wurde. Es war in der Kreuzwoche, in welcher besonders viele Processionen um die Pfarrkirche am Hauptplatze abgehalten wurden. Namentlich der Festtag St. Florian, 4. Juni, wurde wie alljährlich mit Hochamt und Opfergang gefeiert. Von den begleitenden Musikanten war diesmal ganz unerwartet der Paukenschläger gestorben und Niemand da, der ihn hätte ersetzen

---

6 Bei der früher erwähnten Festlichkeit in Rohrau (1841) befand sich auch die Schullehrerswitwe A. M. Staindl, deren erster Mann, Benedict Gotschlig (wie sie sagte), „den Haydn-Buben zuerst die Noten lehrte“. (Siehe Sonntagsblatt, 1842, Nr. 36.) Auch Joh. N. v. Lucam behauptet in Bäuerle's Theaterzeitung, 1852, Nr. 134, daß Jos. Haydn den Elementarunterricht von diesem Gotschlig erhalten habe. Es kann dies nur auf die jüngeren Brüder, Michael und Johann, bezogen werden und ist auch wahrscheinlich, da der Vater, aufmerksam gemacht auf den Erfolg Joseph's, bei Zeiten daran denken mochte, auch die jüngeren Söhne zu einer gleichen Laufbahn vorzubereiten. Gotschlig starb am 17. Juni 1793, alt 76 Jahre; seine Witwe, an den Schullehrer Jos. Staindl verheirathet, starb am 12. Dec. 1846, alt 93 Jahre.

können. In seiner Verlegenheit griff der Schulrector zum Aeußersten. Sein neuer Schüler, so klein und unerfahren er war, sollte in Eile die Pauke schlagen lernen. Frankh giebt ihm die nöthige Anleitung sich einzuüben und überläßt ihn seinem Eifer. Der Kleine nimmt nun einen beim Brodbacken benutzten Mehlkorb, spannt ein Tuch über ihn, stellt das neu erfundene Instrument auf einen Sessel und beginnt wacker drauflos zu schlagen, die Wolken Mehls nicht beachtend, die sich um ihn zusammen ziehen, noch weniger das immer drohendere Aechzen seines Opfers. Wohl gab es, als der Lehrer dazu kam, in der ersten Hitze einen Verweis, doch der Paukenschläger war fertig und die Procession konnte unbeanstandet vor sich gehen. Der kleinen Statur Josephs halber mußte man aber auch statt des gewöhnlichen Paukenträgers einen Mann von kleinem Wuchse wählen. Ein solcher war allerdings bald gefunden, allein leider war er mit einem Höcker behaftet. So andächtig nun auch die Zuschauer dem ersten Theil der Procession folgten, so heiter stimmte sie der nachfolgende Aufzug. Dies war das Debut Haydn's als Virtuose im Paukenschlagen — einer Kunst, in der er sich gerne loben ließ und noch in London bei einer Probe dem überraschten Musiker mit einem gewissen Selbstgefühl durch eigene Verbesserung nachhalf. Die Pauken aber, die Haydn in Hainburg schlug, sind noch jetzt auf dem Chor der Kirche in Gebrauch.

Zwei Jahre hatte Haydn bei dem Vetter bereits zugebracht, als sein Schicksal unerwartet eine Wendung nahm. Der kaiserl. Hofcompositor und seit kurzem auch Domkapellmeister bei St. Stephan in Wien, Georg Reutter (er war damals noch nicht geadelt) war auf einer Geschäftsreise in Hainburg angekommen und bei seinem Freunde, dem Stadtpfarrer und Dechant Anton Johann Palmb abgestiegen. Da seine Reise hauptsächlich bezweckte, die Zahl seiner Sängerknaben im Kapellhause zu Wien zu ergänzen, gab ihm sein Freund, der die Pfarre seit dem Jahre 1733 leitete, Gelegenheit, die Kräfte seines Kirchenchores beim nächsten Gottesdienste selbst zu prüfen. Hier mag es gewesen sein, daß Reutter (wie Haydn sagt) „von ungefähr die schwache doch angenehme Stimme" des siebenjährigen Knaben hörte und von ihr aufs angenehmste überrascht wurde. In den Pfarrhof zurückgekehrt fragte er um Namen und Herkunft des

kleinen Sängers, über den sein Freund nur Gutes zu berichten wußte, und da Reutter des Knaben Stimme und Talent eingehender zu prüfen wünschte, wurde derselbe sammt dem Schulrector sogleich herbeigeholt. Schüchtern und verschämt, im Bewußtsein seines verwahrlosten Aeußeren, trat der Knabe vor Reutter hin. Seine Ehrfurcht vor dem hohen Herrn hinderte ihn jedoch nicht, mit lüsternem Blicke nach einem Teller voll Kirschen zu schielen, die auf dem Mittagstische standen. Reutter verstand den Wink und warf ihm eine Handvoll in die Mütze, legte ihm dann Allerlei zum Singen vor und war mit ihm zufrieden. „Büberl", fragte er ihn (diesen Ausdruck behielt er auch später bei), „kannst du auch einen Triller schlagen?" — „„Nein!"" erwiederte unerschrocken der Knabe, „„das kann auch mein Herr Vetter nicht."" Lachend weidete sich Reutter an der Verlegenheit des Schulrectors, zeigte dem Knaben, was er dabei zu beobachten habe und schlug nun selbst einen Triller. Voll Unbefangenheit suchte ihn der Schüler nachzuahmen und mit jedem Ansatz gelang der Versuch besser und besser, so daß Reutter voll Freude ausrief: „Bravo! du bleibst bei mir" und zugleich griff er in die Tasche und beschenkte den kleinen Sänger mit einem blanken Siebzehner. Zugleich erklärte Reutter, daß er, sobald die Eltern des Knaben ihre Einwilligung gegeben hätten, für dessen Fortkommen sorgen wolle, doch müsse er noch bis zum vollendeten achten Jahre in Hainburg verbleiben und sich unterdessen fleißig üben. Die Nachricht, daß Sepperl nach Wien, der großen Kaiserstadt, kommen solle, rief Jubel im Elternhause hervor und die Einwilligung erfolgte, wie es zu erwarten war, rasch. Der glücklichste Mensch in ganz Hainburg war nun im Schulhause zu finden. Selbst der gleichzeitig eingetretene, schon früher erwähnte Todesfall der Großmutter (17. Mai 1739) mag den Knaben nur vorübergehend schmerzlich berührt haben, denn mit verdoppelter Macht weiß sich die alles beflügelnde Hoffnung des jugendlichen Herzens zu bemeistern. Vor Haydn's freudig erregter Seele stand fortan nur Ein Bild — Wien und dessen Kapellhaus am St. Stephansfriedhofe. Dort finden wir ihn wieder.

4.

Im Kapellhause zu Wien.[1]

Wien, das in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts beiläufig den fünften Theil der heutigen Einwohnerzahl aufzuweisen hatte, verglich ein etwas späterer Chronist mit der Fassung eines glänzenden Ringes: In der Mitte ein großer Brillant; rings um denselben ein Kreis von Smaragden, und der äußere Rand eine Reihe vielfarbiger Steine. Eine breite Wiesenfläche, durchzogen von schattigen Alleen, umgab die eigentliche innere Stadt, und von den ebenfalls mit Bäumen bepflanzten Wällen schweifte das Auge auf die, die Stadt umgebenden Vorstädte und über dieselbe hinweg westwärts auf das in mäßiger Höhe sich hinziehende Kahlengebirge. Wir halten uns hier ausschließlich an den Dom und das Kapellhaus mit seiner nächsten Umgebung. Zehn Jahre verlebte hier Haydn. Als achtjähriger Knabe, dessen ganzer Besitz eine hübsche Stimme war, betrat er im Jahre 1740 den Schauplatz seiner nunmehrigen Weiterbildung, um am Schlusse des Jahrzehnts stimmberaubt und ebenso arm wie er gekommen war, in unbarmherziger Weise dem unstäten Gewoge des Lebens preisgegeben zu werden. Seine Heimat war in dieser Zeit das Kapellhaus und statt der unscheinbaren Gotteshäuser in Rohrau und Hainburg genoß er nun in unmittelbarer Nähe den erhebenden Anblick eines majestätischen Domes, in dessen kühn anstrebenden Hallen sich die Kindes-

---

1 Quellen: Vogel-Perspective und Pläne Wiens von Hufnagel (herausg. von N. Vischer); Jos. D. Huber; Van Allen; Suttinger; Bonifaz Wolmuet; Aug. Hirschvogel; Jos. Nagel; W. A. Steinhauser; Mildemann (Rundschau). — Berichte und Mittheilungen vom Alterthums-Verein zu Wien, Bd. XI, 1870 („Der Stephansfreithof und seine Denkmale" von Alb. Cammesina R. v. Sanvittore). Die in die Geschichte Alt-Wiens einschlagenden Werke von Joh. Jordan, Ogesser, De Luca, Schlager, Schimmer, Hormayr, Karl Weiß, Schuender. — Repertorium des Magistrats (alte Registratur); Archiv der Commune Wiens; Wiener Oberkammeramts- und Kirchenmeisteramts-Rechnungen der Dompfarre; nieder-österr. Herrschaftsacten (Hofkammer-Archiv); Acten des Landesgerichts; Todten-Protokolle; Wienerisches Diarium; Handschriftl. Mittheilungen von Neukomm, von Thomas, Uhl, Prinster.

stimme glaubensfreudig mit dem übrigen Sängerchore messen sollte. Die Cantorei, wo Haydn wohnte, ist längst verschwunden und die Umgebung der Kirche erfuhr, namentlich auf der Westseite, eine gänzliche Umgestaltung. Es bedarf somit einer eingehenden Schilderung, um sich das Bild, das Haydn während seines Hierseins täglich vor Augen hatte, genügend vergegenwärtigen zu können.

Rings um den Dom breitete sich der mit einer Mauer umgebene Friedhof [2] aus, zu dem von verschiedenen Seiten vier mit Statuen geschmückte Eingangsthore führten. Durch ein fünftes kleineres Thor gelangte man vom Friedhof aus in ein Seitengäßchen, das in seiner Ausmündung beim alten Roßmarkt (jetzige Stock-am-Eisen) noch heute besteht, aber nicht dem allgemeinen Verkehr zugänglich ist. Sämmtliche Thore wurden zur Nachtzeit geschlossen und bei Sterbefällen begehrte man dann beim Hüttenthor (Eingang von der Singerstraße) mittels Glockenzeichen nach einem Geistlichen zur Spendung des heiligen Sacramentes. Der ganze Platz, von breiten zu den Thoren führenden Wegen durchschnitten, war in größere und kleinere, mit einfachen Geländern abgegrenzte Gräberfelder abgetheilt, von denen einzelne besondere Benennungen hatten (Fürsten-, Palm-, Studenten-, Römerbühel). Auf einem derselben, im südwestlichen Winkel des Friedhofes, stand der neue Karner oder die Magdalenen-Kapelle. Auf demselben Feld gegen den Thurm hin war die auf Friedhöfen übliche Todtenleuchte (mit dem ewigen Licht für die Todten). Am Dome selbst waren ringsum zahlreiche zum Theil sehr alte Grabmäler aufgerichtet und obwohl ein großer Theil gerade zu jener Zeit zum Bau des Chor- und Curhauses verwendet worden war, zählt Ogesser 30 Jahre später doch noch deren über hundert auf.

Die Rundschau der Gebäude mit der westlichen Seite des Domes beginnend, sehen wir längs der Hauptfaçade des Domes eine schmale Reihe Häuser, die in ihrer Breite gegen die Brandstatt [3] hin bis beiläufig in die Mitte der heutigen Fahrstraße

2 Der Friedhof wurde im Jahre 1734 aufgelassen, die bestehenden Grüfte jedoch bis gegen die 80er Jahre noch benutzt; im Jahre 1783 wurde der Friedhof auf Befehl des Kaisers Joseph ganz entfernt und im Jahre 1788 auch die Thore abgebrochen.

3 Dieses, dem Haupt- oder sog. Riesenthore des Domes gegenüber liegende

hereinreichte. In Front des Riesenthores und nach dem erzbischöflichen Palais hin sich erstreckend stand die niedere Meßnerwohnung, der sich das zweistöckige Bahrausleihamt anschloß, im Volksmunde noch immer nach dem früher hier befindlichen Gebäude „zum Heilthumstuhl" genannt.[4] Eine Reihe Gewölbe und Magazine bildete die Gassenfront dieser beiden Gebäude. Gar wunderlich aber nahm sich die der Kirche zugewendete Seite dieser Häuser aus — ein Gemisch von unregelmäßig durcheinander gewürfelten Fenstern und Thüren jeder Größe und sonderbarem Winkelwerk. Die Meßnerwohnung diente drei Kränzelbinderläden als Lehne und am Bahrausleihamt erhoben sich zwei alterthümliche Doppelsäulen mit Figuren (Ueberbleibsel des Heilthumstuhls), durch kleine Dächer vor Wind und Wetter geschützt. Neben ihnen an das Bahrausleihamt angebaut befand sich ein vorspringendes Hüttchen: der Laden des Johann Georg Binz, Bücherantiquar und Schätzmeister (er übersiedelte nach Abbruch des Hauses in den großen Zwettelhof), dem wir später wieder begegnen werden. Das unheimliche Licht dreier Oellampen von bescheidenster Form bemühte sich vergebens, bei Nachtzeit die Düsterheit des Ortes zu mildern.

Die Häuserreihe rund um den Dom verfolgend, passiren wir an der nördlichen Seite den ehemaligen Pfarrhof von St. Stephan, im Jahre 1720 vom Grafen Sigismund von Kollonicz (damals noch Bischof von Wien) in seiner jetzigen Gestalt umgebaut; den Domherrn- oder sogenannten großen Zwettelhof (ursprünglich Eigenthum des Stiftes Zwettl, seit 1361 Eigenthum des Domkapitels und im Jahre 1843 neu erbaut); weiterhin auf der östlichen Seite das alte, mit Erkern und vorspringenden Etagen reich geschmückte Fürl'sche Stifthaus und der alte Chorherrnhof (im Jahre 1845 in Ein Haus als Domherrnhof zusammengebaut); das deutsche Ordenshaus, in zwei Winkeln bis zum Hüttenthore reichend, und hier, auf der südlichen Seite

Haus sammt dem angrenzenden Häuser-Complex sieht im Augenblick (Herbst 1874) einer Neugestaltung entgegen.

4 Der Heilthumstuhl, im Jahre 1700 abgebrochen, stand als Schwibbogen quer über die Straße gegen die Brandstatt und wurden von dessen oberen Fenstern an bestimmten Festtagen dem Volke die Reliquien der Kirche gezeigt.

das große eben jetzt im Jahre 1742 unter dem nunmehrigen Cardinal und Erzbischof Kollonicz vollendete Chor- und Curhaus (an dessen Stelle bis dahin seit dem 13. Jahrhundert Wiens älteste Bürgerschule stand). Dem nächstfolgenden noch jetzt bestehenden großen Eckhause reihten sich, wiederum an der westlichen Seite und der Straße zugekehrt, zwei drei- und vierstöckige, zu ebener Erde mit Verkaufsläden versehene Zinshäuser an, die sich, nur durch das Zinner-(Friedhofs-)Thor getrennt, der Eingangs erwähnten Meßnerwohnung anschlossen.[5] An die Rückseite des vierstöckigen Zinshauses war die Cantorei angebaut (welcher noch ausführlicher gedacht werden wird) und von den Fenstern derselben sah man direct auf die mehrfach interessante hier vorspringende Magdalenen-Kapelle.[6] Beim Eingang, der hier zum Friedhof führte (Zinnerthor), befand sich nach innen eine Gallerie mit vergoldetem Gitter, wo bei feierlichen Gelegenheiten der Kapellmeister mit seiner Kapelle den kaiserlichen Hof beim Kommen und Gehen erwartete.[7]

---

5 Die Ansicht des Platzes von dieser Seite, im Jahre 1779 von Karl Schütz gezeichnet und gestochen, findet man in einer Nachbildung in den Berichten des Alterthums-Vereins, Bd. XI. Von der früher besprochenen linken Seite der Häuser vor dem Dome befindet sich eine Abbildung von Rauck auf der kaiserl. Hofbibliothek in Wien.

6 Die Magdalenen-Kapelle, im Jahre 1338 über die schon vorhandene Virgilius-Kapelle gebaut, war u. a. der Versammlungsort der Schreiberzech (Zunft der städtischen Notare), welche hier eine Stiftung auf eine tägliche Messe hatten. Im Jahre 1742 wurde die im Jahre 1696 gegründete und noch jetzt bestehende Confraternita del sovegno (ital. Congregation) hierher versetzt, der im Jahre 1782 vom Kaiser Joseph II. die Kirche zu den Minoriten als Nationalkirche zugewiesen wurde. Bereits baufällig, brannte die Magdalenen-Kapelle nach der Johannisfeier am 12. Sept. 1781 dergestalt aus, daß sie abgebrochen werden mußte. Ueber diesen Brand schreibt Mozart an demselben Tage an seinen Vater, daß man, da fast Niemand helfen wollte, die Leute durch Prügel zum Löschen aufmunterte. „Man sagt, daß, seit Wien steht, keine solche schlechte Anordnung gewesen sei, als diesesmal. Der Kaiser ist halt nicht hier.“ Auch diese Kapelle war mit Grabsteinen von Außen bedeckt. Ogesser nennt u. a. „Johann Giester, Hof- und Kammerorganist, welches Amt er auch bei St. Stephan 28 Jahre bekleidet hat, † 1626.“

7 Nach Vorlagen im Stadtarchiv wurde die Freimachung der Westseite des Domes von der vorgebauten Häuserreihe schon im Jahre 1733 in Vorschlag gebracht. Kaiser Joseph II. ordnete sie 57 Jahre später (1789) ebenfalls an, doch erst im Jahre 1792 wurde mit Abbrechung der linken Häuserreihe

Dies war der Schauplatz, auf dem Haydn nunmehr zum Jüngling heranreifen sollte. Sehen wir nun, wie es im Kapellhause aussah, welcher Art der Mann war, der hier regierte, wie die Schule gehalten wurde, wie die Kirchenmusik im Dome selbst bestellt war und welche Erfolge unser Sängerknabe in seinem nunmehrigen Aufenthalte erzielte.

Es gereicht den Altvätern Wiens zum besonderen Lobe, daß sie schon frühzeitig darauf Bedacht nahmen, der Musik eine Pflanzstätte zu errichten, und wenn dieselbe auch zunächst fast ausschließlich nur im Interesse der Kirche ihre Aufgabe suchte, war ihr doch auch damit eine einflußreiche Verbreitung geboten. Obwohl den berühmt gewordenen ähnlichen Anstalten, der Thomasschule in Leipzig, der Kreuzschule in Dresden nachstehend, haben auch in Wien Tausende ihre musikalische Ausbildung der Cantorei bei St. Stephan zu danken. Ausgerüstet mit dem nöthigen Wissen, wußten sie sich dann beim Eintritt ins bürgerliche Leben eine Existenz zu gründen und brachten Sinn und Liebe für die Tonkunst ins eigene Haus und in weitere Kreise.

Die Cantorei, in Jordan's „Schatz, Schutz und Schantz des Erzherzogthum Oesterreich" (Wien 1701) als „Civitatis Cantorey oder Herren-Cappel-Meisters-Wohnung" bezeichnet, wird urkundlich, vermöge Steueranschlags von allen bürgerlichen Lasten befreit, schon im Jahre 1441 genannt. Das alte früher bestandene Gebäude besingt noch Wolfgang Schmeltzl,[8] indem er die Stephanskirche „das g'wältig Tempelhaus" beschreibt:

Nichts mangelt was solch Ding betrifft.
Dreyhundert pfründ seind darein gstifft,
Bistumb, Thumbherrn vnd Probstey.
Auch helt man aygne Cantorey,
Dartzu zwo Orgel gross vnd klein.

---

der Anfang gemacht, indem Kaiser Franz bei der Rückkehr von der Krönung in Frankfurt a. M. die Auslagen für die üblichen Ehrenpforten hierzu bestimmte. Die Häuser zur Rechten (Cantorei und beide Zinshäuser) wurden erst im October 1803 abgebrochen und erhielt somit der Platz von dieser Seite seine jetzige Gestalt.

8 Ein Lobspruch der hochl. weitberümbten Khüniglichen Stat Wienn in Oesterreich durch Wolffgang Schmeltzl, Schulmaister zun Schotten und Burger daselbst im 1548 Jar.

Im Jahre 1663 wurde dies Gebäude neu aufgeführt. Das Aeußere desselben, wie es bis zum Jahre 1803 bestand, ist u. a. auf den Stadtansichten von Huber und von Huefnagel, die Grundfläche auf den Plänen von Suttinger und von Steinhauser ersichtlich. Es war, wie wir gesehen haben, in seiner Breite an das der Straße zugekehrte Zinshaus, gegenüber der Goldschmiedgasse, angebaut. Die Hauptfront gegen den Friedhof und den ausgebauten Thurm hatte drei Stockwerk mit je sechs Fenstern und einigen Dachwohnungen. Die schmale nach Norden gekehrte Seite, die das vordere Zinshaus in der Länge etwas überragte, hatte ebenfalls drei Stockwerk, aber nur zwei Fenster Breite. Bei der ersten Nummerirung im Jahre 1775 erhielt die Cantorei oder (wie sie dann vorzugsweise hieß) Kapellmeisters-Wohnung die Nr. 858.

Ueber die Schulordnung geben die vorhandenen amtlichen Verordnungen früherer Jahre (1558, 1571) [9] genügenden Aufschluß und wenn dieselben auch im Laufe der Zeit manche Veränderung mögen erfahren haben, läßt sich doch aus dem Vorhandenen wenigstens ein annäherndes Bild geben, wie es auch zu Haydn's Zeit in dem alten Hause mag gehalten worden sein. Von Alters her lehrten hier der Cantor (später Kapellmeister), ein Subcantor und zwei Präceptoren in Musik und den nothwendigsten Schulgegenständen (in literis et musicis). Lehrer und Sängerknaben wohnten in der Cantorei und speisten auch beim Cantor, dem in früherer Zeit nebst seinem Gehalt noch eigens die Benutzung eines Weingartens zu Gebot stand, „damit er den Knaben und Präceptoren über Tisch einen guten Trunk gäbe". Alle Unkosten zahlte die Stadt und hatte beispielsweise der Cantor im Jahre 1571 eine monatliche Besoldung von 10 Fl. rhn., 14 Fl. für Brennholz und zu Weihnachten ein Jahr übers andere ein schwarzes Ehrenkleid. In frühester Zeit hatten die Lehrer auch in der nahegelegenen Bürgerschule die Schüler für die Kirchenmusik vorzubereiten. Wenn der Cantor oder einer der Unterlehrer zu musikalischen Aufführungen bei Hochzeiten,

---

9 Instruction vnd Ordnung. Wie es hinfuran in Gemainer Stat Wienn Canntorey bey Sanct Steffans Thumbkhirchen gehalten werden solle. (Wiener Stadtarchiv 6/1571). Ueber die frühere Einrichtung (vor 1571) siehe Hormayr's Geschichte Wiens, V. B., p. CLXXXV.

Ladschafften, Mahlzeiten und Condukten erbeten wurde, erwartete man von seinem Pflichtgefühl, daß er Niemanden mit der Belohnung übernehmen und beschweren werde und auch dafür sorge, zu rechter Zeit (vmb die gewonliche Pyerglokhenzeit) heimzukehren, damit die Cantorei zur Nachtzeit könne gesperrt gehalten werden. Im Jahre 1663 erscheint zum erstenmale ein „Kapellmeister“.[10] Georg von Reutter, der diesen Posten zu Haydn's Zeit bekleidete, bezog als Gehalt jährlich 300 Fl., 24 Fl. Hofkleidgeld, 16 Klafter weiches Deputatholz = 48 Fl., 25 Fl. Kellerzins. Die Erhaltung der Sängerknaben wurde ihm besonders vergütet. Zahlreiche Emolumente und Nebenaccidentien vermehrten überdies seine Einnahme bedeutend. Näheres über ihn werden wir weiterhin erfahren.

Im Jahre 1571 zählte die Cantorei dreizehn „Singerknaben“; später verminderte sich die Zahl und hielt sich, vom Jahre 1715 angefangen, Jahrzehnte lang auf gleicher Höhe mit sechs Knaben. In der Verpflegung waren dieselben sehr gut gehalten; die Wahl der Speisen, an Fleisch- und Fasttagen, war in reichlicher Menge vorgeschrieben. Auch ein Trunk fehlte nicht: auf 10 Knaben anderthalb Seidl Wein, doch solcher, daß die Knaben „nit darum khrankh werden“. Im Jahre 1558 bezog der Cantor für jeden Knaben monatlich 4 Fl. 50 Kr. rhein. und hatte ihn dafür, die Kleidung abgerechnet, gänzlich zu verpflegen. In der Zeit, die uns zunächst beschäftigt, war das

---

10 Reihenfolge der Cantoren bei St. Stephan, mit dem Jahre 1463 beginnend: Thomas List, Kaspar Mandl, Kaspar Slußler, Georgius Stennczl, Hans Lannkbusch, Mathias Tutt, Wolfgang Gebhart, Kaspar Capus, Lucas Plaßmann, Michael Petauer, Simon Roy, Judas Pyerpant, Hilarius Runitsch, Mag. Wolf Khöberl, Quintin de la Court, Christoph Strauß, Johann Khreuzer, Johann Windtsauer. Kapellmeister: 1663, Wolfgang Ebner (1634 Organist bei St. Stephan; 1637 Hoforganist); 1665, Georg. Kappen; 1666, P. Augustin Kerzinger (früher Stiftsgeistlicher in Melk); 1678, Michael Stadler; 1679, Michael Zacher; 1712, Joh. Jos. Fux (später kais. Hofkapellm.); 1715 Georg Reutter (seit 1686 Organist); 1738, Georg Karl v. Reutter; 1772, Leopold Hofmann; 1793, Georg Albrechtsberger (1772—93 kais. Hoforganist); 1809, Jos. Preindl; 1823, Joh. Bapt. Gänsbacher; 1844, Jos. Drechsler; 1852, Gottfried Preyer (1844 überzähl. Vice-Hofkapellmeister, 1846 Hoforganist, 1862 wirkl. Vice-Hofkapellmeister).

Kost- und Pflegegeld bedeutend gestiegen, im Gegensatz aber wurden die Knaben sehr knapp gehalten. Für Kost, Verpflegung und Instruction der sechs Knaben wurden, nebst zweimaliger Kleidung im Jahr, Arzt und Medikamente, Barbier und alle übrige Nothdurft jährlich 1200 Fl. bezahlt; außerdem noch 75 Fl. Instructionsgebühr und 60 Fl. Zimmerbeihülfe. Auch Reutter erhielt nicht mehr. Und wenn er auch jährlich die Rubrik „Extra-Auslagen" in erfinderischer Weise auszubeuten verstand, ist doch die, nach Dies (S. 22) bisher gebräuchliche Annahme, Reutter habe für jeden Knaben 700 Fl. erhalten, in der eigentlichen Hauptsumme auf 200 Fl. zu reduciren.[11] Für das Singen bei Mahlzeiten erhielten die Knaben nach Belieben der Partheien Speise und Trank und wurde ihnen nebstdem noch der gebräuchliche Lohn gleich einem Gesellen (Kapellsänger) verabfolgt. Dieses Geld wurde in einer verschlossenen Büchse aufbewahrt und monatlich davon das Badgeld und kleine Bedürfnisse bestritten und der Rest unter sie gemeinschaftlich vertheilt.

Den Unterricht betreffend, zeigt ein Bericht vom Jahre 1604, daß man sich damals zu besserer Orientirung bei St. Michael (wo ebenfalls urkundlich schon im Jahre 1449 Cantor und Sängerknaben genannt sind) Raths erholte; doch fiel die Antwort nicht befriedigend aus, man fand die Zahl der Musikstunden viel zu gering. Sechzig Jahre später hatte es der damalige, aus Augsburg gebürtige Kapellmeister und kaiserliche Kammer-Organist Wolfgang Ebner mit den Knaben so weit gebracht, daß sie im Stande waren, die beim Hochamt erforderliche Musik „mit Gesang und allerlei Instrumenten" auszuführen.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Unterricht vertheilt auf Religion, Latein und die gewöhnlichen Schulgegenstände, und in der Musik auf Geige, Clavier und Gesang. Wir vermissen dabei die Generalbaßlehre, die noch unter Kapellmeister Zächer (1708) gelehrt wurde. Für den Gesangsunterricht war

---

11 Gegenwärtig kostet die Erziehung und Verpflegung der 9 Sängerknaben jährl. 5500—6000 Fl. Die Knaben werden im Gesang, im Klavier- und Violinspiel unterrichtet und stehen unter einem Hofmeister. Die Oberaufsicht führt der Domkapellmeister.

vorzüglich gesorgt, wenigstens mußten die Knaben tüchtige Treffer sein; es beweisen dies die aufgeführten schwierigen Messen und kürzern Kirchencompositionen. Eine vorzügliche Schule war hier durch die „Singfundamente“ vom Hofkapellmeister Fux geboten: Uebungen, die in ihrer gebundenen Schreibart und fortschreitenden Schwere vorzugsweise zur Heranbildung fester Kirchensänger sich eignen.[12]

Die Schüler waren so weit vorgeschritten, daß sie selbst fähig waren, noch während der Schulzeit Andere zu unterrichten. So freute sich Haydn innig, als ihm sein jüngerer Bruder Michael zur Nachhülfe übergeben wurde. Auch Ignaz Holzbauer[13] erzählt in seiner Selbstbiographie, daß er von den Schülern der Domkirche in Gesang, Clavier und Streichinstrumenten unterrichtet wurde. Von ihm ist es, wie anderwärts bestätigt, daß im Kapellhause auch Komödien aufgeführt wurden, die Holzbauer aus Erkenntlichkeit für den empfangenen Unterricht für seine „Lehrer“ gedichtet hatte. Dergleichen Vorstellungen, eigens zur Bildung der Knaben verfertigt, wurden noch ums Jahr 1790 abgehalten.[14] Die Schüler wirkten übrigens schon im 16. Jahrhundert auch außer Haus, bei den Rathhaus- und Zeughaus-Komödien mit.[15] Ebenso wurden sie zu Haydn's Zeit zu auswärtigen theatralischen Aufführungen beigezogen,

---

12 Die Singfundamente von Joh. Jos. Fux (in seiner eigenen Handschrift) sind Eigenthum des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

13 Ignaz Holzbauer, geb. 1711 zu Wien, war 1745 beim Theater nächst der Burg als Musikdirector angestellt. Er kam später als Oberkapellmeister nach Stuttgart und starb 7. April 1783 zu Mannheim als Kurpfälz. Kapellmeister und Hofkammerrath. Von seinen zahlreichen Compositionen aller Art hatte die Oper „Günther von Schwarzburg“ den meisten Erfolg. Ausführl. über ihn giebt Fétis (Biogr. univ. des Musiciens). Seine Selbstbiographie findet man in der Musik. Correspondenz, Speyer 1790, S. 107 und 132. Mozart schrieb aus Mannheim (4. Nov. 1777) mit vieler Achtung über ihn (siehe Mozartbriefe von Nohl, S. 81).

14 Wiener Theater-Almanach auf das Jahr 1794, S. 50.

15 Aehnliches finden wir in London, wo die Zöglinge der Westminster-Abtey häufig in Oratorien und Theatervorstellungen mitwirkten oder auch selbst solche Aufführungen veranstalteten, wie z. B. 1732 Händel's „Esther“ im Hause ihres Meisters Bernhard Gates. (Vergl. Friedrich Chrysander's G. F. Händel, Bd. II, S. 270.)

und hier lernen wir auf einem Umwege sogar zwei seiner Mitschüler kennen. Das Wiener Diarium bringt nämlich die ausführliche Beschreibung eines lateinischen Schauspieles „Constantinus, durch die Kraft des Kreuzes des Maxentii Besieger", mit Musik von Reutter, das am 16. Dec. 1743 auf dem großen neuen Theater bei den Jesuiten aufgeführt wurde. Die Kaiserin mit großem Gefolge und zahlreiche hohe Persönlichkeiten wohnten der Vorstellung bei. Auf der Bühne waren 215 Personen beschäftigt, sämmtlich Schüler höherer und niederer Klassen aus dem Schotten- und Klosterneuburger Stift, dem Jesuiten-Collegium, der Bürgerschule und aus dem Kapellhause. Auch die musikalischen Zwischenspiele, die Musik zu den Gesängen, Tänzen und Schlachten wurden von Studirenden ausgeführt. Die beiden Mitschüler Haydn's, die Discantisten Leopold Tepser und Franciscus Wittmann, gaben die Rollen der Andromeda und Pallas; Ferdinand Schalhaas, Bassist vom Domchor (1772 als Violinist in der Tonkünstler-Societät genannt), sang den Jupiter. Die bei diesen Vorstellungen übliche Prämien-Vertheilung durch die Monarchin wurde diesmal drei Tage später vorgenommen. [16]

Der Kirchendienst bei St. Stephan war ziemlich anstrengend; es waren zwei Chormusiken zu versehen, von denen eine täglich beim Hochamt mitwirkte; ferner wurden die Vespern noch mit allen Unterabtheilungen eingehalten. Dazu kamen die häufigen Feste, Processionen, Todtenämter, die, sammt den Musiken in Privathäusern, den Schülern nur spärliche Zeit zum eigentlichen Studium übrig ließen. Trat dann die Zeit ihrer Mutirung ein, waren sie, den Hofsängerknaben gegenüber, welche mit Reisegeld in die Heimat oder mit einem Stipendium zu weitern Studien versehen wurden, dem Zufall, der eigenen Sorge preisgegeben. Nur einmal ist im Verlauf des ganzen 18. Jahrhunderts ausdrücklich einer „Raths-Verwilligung" erwähnt, derzufolge im Jahre 1719 den beiden „gewesten Capellknaben" Tobias Seitl und Stanislaw Schmiedt als ein Recompens und Kirchen-

16 Die Auflösung des Jesuitenordens im Jahre 1773 machte auch ihren weltl. Komödien ein Ende. Schlager erwähnt einer noch im MS. erhaltenen musik. dramat. Vorstellung vom Jahre 1677 unter dem Titel „Pia et fortis mulier", die Musik von dem berühmten Joannes Casperus Kerl (Vergl. J. E. Schlager's „Wiener Skizzen", Bd. III, S. 211 fg. u. 240.)

gefäll, und „auf ihr gehörig Anlangen" 18 und 40 Fl. verabfolgt wurden.

Bevor wir in den Dom eintreten, um daselbst mit dem Stand der Kirchenmusik bekannt zu werden, müssen wir des Mannes besonders gedenken, unter dem Haydn volle zehn Jahre seiner Jugend verlebte, jener Zeit, über die er selbst in zartfühlender Weise sich nie so recht ausgesprochen hat. Haydn's Vorgesetzter verlangt um so nothwendiger eine eingehendere Besprechung, als über ihn, soweit es seine Stellung am Dom betrifft, meistens nur spärliche, ungenaue und verwirrende Nachrichten verbreitet sind. Reutter's Name wäre freilich längst der Vergessenheit anheimgefallen, wenn er nicht in Verbindung mit Haydn eine gewisse Bedeutung erlangt hätte. Seine Leistungen als Künstler haben der Zeit ihren Tribut gezahlt, nur hier und da wird noch eine seiner vielen Kirchencompositionen aufgeführt; als Mensch lernen wir in ihm vorzugsweise nur einen rücksichtslosen, habgierigen und aufgeblasenen Charakter kennen.

Georg Karl Reutter (gewöhnlich nur mit dem ersten Vornamen bezeichnet) war zu Wien am 6. April 1708 geboren [17] und der Sohn des Domkapellmeisters, Hof- und Kammerorganisten Georg Reutter. [18] Das Wiener Diarium erwähnt des

---

17 Der vollst. Taufname ist Johannes Adamus Josephus Carolus Georgius. (Reg. d. Dompf.) Reutter's Gebürtsjahr wurde bisher allgemein mit 1705 oder 1709 angegeben. Man findet häufig die Schreibart Reitter; Vater und Sohn schrieben sich jedoch Reutter.

18 Georg Reutter, geb. 1656 zu Wien, wurde 1686 Organist bei St. Stephan, 1700 Hof- und Kammerorganist. Ueberdies gehörte er der Hofkapelle als Theorbist vom Jahre 1697—1703 an. Im Jahre 1712 erhielt er an Stelle des J. J. Fux, der nach Zächer's Tode Essential-Kapellmeister bei St. Stephan wurde, die Kapellmeisterstelle beim Gnadenbild daselbst und gleichzeitig 3 der Sängerknaben zur Verpflegung. 1715 rückte er an Stelle des zum Hofkapellmeister ernannten Fux zum ersten Domkapellmeister vor, behielt aber die Stelle beim Gnadenbild bei. Im Jahre 1728 jubilirt, trat er diesen Posten an Joh. Georg Reinhard ab, behielt dagegen alle 6 Sängerknaben. Im Gutachten des Gesuches der Witwe Reutter's (vergl. v. Köchel's J. J. Fux, S. 252 und 451) rühmt Fux Reutter's zu jeder Zeit geleisteten

Sohnes zuerst im Jahre 1726 als Organisten im hochfürstlichen Stift der Klosterfrauen zur Himmelspforte (bei einer Orgelprobe, ein Werk des Christoph Pantzner, gest. 1761). Am 1. März 1731 wurde Reutter zum Hofcompositor ernannt; im Jahre 1738 folgte er dem Vater im Amt als Domkapellmeister und behielt diese Stelle auch nach seiner im Sept. 1746 erfolgten Ernennung zum zweiten Hofkapellmeister bei. Er hatte als solcher alle Kirchen-, Kammer- und Tafelmusik bei Hof zu dirigiren. Obwohl er schon damals den weitesten Einfluß auf die Angelegenheiten der kais. Hofkapelle nahm und nach Jubilirung des Predieri (1751) factisch leitender Hofkapellmeister wurde, ward er doch erst nach dem Tode Predieri's, im Jahre 1769, wirklicher erster Hofkapellmeister. Zur Zeit Reutter's wurde der Stand der Hofkapelle aufs äußerste beschränkt, ja es kam so weit, daß bei der Regulirung im Februar 1751 die gesammte Hofmusik um die Summe von 20,000 Fl. an Reutter in Pacht gegeben wurde. Er nutzte diese Machtvollkommenheit nach Kräften aus und ließ die Hofkapelle nach und nach so sehr verkommen, daß sie sein Nachfolger Gaßmann im kläglichsten Zustande vorfand. Interessant sind die von Köchel veröffentlichten Gutachten des Hofkapellmeisters Fux über Reutter (von 1724—33). Im Jahre 1724 wünscht Reutter als Scolar auf der Orgel in der Hofkapelle aufgenommen zu werden; bald darauf verrichtet er als überzähliger Organist des Vaters Dienst und empfiehlt ihn Fux zur einstweiligen Unterstützung, da er „die Orgel fein spielet und in der Composition Gutes hoffen läßt". Dann schlägt er ihn seiner Brauchbarkeit halber zum Hofcompositor vor und sein Gehalt, anfangs 400 Fl., steigt rasch auf 1200 Fl. (Seine Mehrforderung nennt Fux „ein unzeitiges Begehren".)

---

virtuosen Dienste und sein Accompagnement bei den Opern. Als Kirchencomponist war Reutter wohl geschätzt, ohne gerade hervorzuragen. Er starb im 82. Lebensjahre am 29. Aug. 1738. Wie mir Hr. Prof. P. Wilh. Neumann im Stifte Heiligenkreuz auf mein Anfragen mittheilte, besitzt das Stift ein Diplom, nach welchem Reutter vom Grafen Franz Sforza, des h. röm. Reiches Fürst, in Rom am 8. Jan. 1695 die Ritterwürde ertheilt wurde, welches Ernennungsrecht die Familie Sforza vom Papste Paul III. im Jahre 1539 erhielt. — Reutter's zweitgeborner Sohn Karl (Carolus Josephus), geb. am 6. Mai 1699, war ebenfalls Organist bei St. Stephan seit dem Jahre 1720; er starb am 15. März 1736.

zahlreiche kirchliche und dramatische Werke bezeugen, daß Reutter sehr fleißig gewesen. Das Stift Klosterneuburg allein besitzt von ihm 29 Messen, ein Requiem und eine große Anzahl kleinerer Kirchencompositionen. Oratorien und Opern sind namentlich im Stifte Heiligenkreuz, auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in Menge vorhanden. Die früheste Erwähnung einer Oper von Reutter geschieht im Jahre 1727 zum Namenstag der Kaiserin Elisabeth. Von da an wurde fast jährlich ein dramatisches Werk von ihm, meist zum Namens- oder Geburtstag des regierenden Kaiserpaares oder eines kaiserlichen Mitgliedes bei Hofe aufgeführt, wobei häufig auch Erzherzoginnen mitwirkten. Auch wurden bis zum Jahre 1740 jährlich zur Fastenzeit seine Oratorien mit italienischem Texte in der Hofburgkapelle gegeben. Reutter's Kirchencompositionen zeichnen sich fast durchgehends durch äußern Glanz und feurig bewegte Instrumentirung aus und wurden daher an Festtagen mit Vorliebe gewählt. „Rauschende Violinen à la Reutter" sind sprichwörtlich geworden. Seine sogenannte Schimmelmesse [19] wurde noch vor etwa 20 Jahren beim Frohnleichnamsfest bei St. Stephan aufgeführt. Burney hörte bei seinem Wiener Besuche im Jahre 1772 in der Domkirche eine Reutter'sche Messe und nennt sie mattes, trockenes Zeug (dull, dry stuff); man könne von dieser Musik höchstens sagen: sie mache viel Geräusch und sage dabei doch sehr wenig. [20] Es finden sich jedoch unter Reutter's kleinern Werken immerhin auch solche von würdigem Charakter und es fordert die Billigkeit, hier auch ein, mit Burney fast gleichzeitiges Urtheil zu er-

---

19 Reutter hatte diese Messe die freie Benutzung einer Hof-Equipage eingebracht, nach welcher er sich sehnte. Er ließ in dieser Absicht das Dona nobis sich im $^{12}/_{8}$ Takt bewegen, den bekannten Hexameter aus Virgil's „Aeneide" zu Grunde legend: Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. Der Kaiserin entging die Anspielung nicht. „Das hat sich ja wie Pferdegetrampel ausgenommen", äußerte sie zu Reutter, worauf dieser gestand, er habe damit bei seinem vorgerückten Alter den Wunsch nach einem Wagen ausdrücken wollen. Am nächsten Morgen war sein Wunsch erfüllt — eine stattliche Carrosse mit einem prächtigen Schimmelpaar hielt vor dem Hause und wartete die Befehle des Hrn. Hofkapellmeisters ab.

20 Great noise and little meaning characterized the whole performance. Chs. Burney, the present state of Music in Germany. I, p. 357.

wähnen, das freilich einen starken Contrast zum Vorgesagten bildet. Das Wiener Diarium[21] nennt Reutter als den „unstreitig stärksten Componisten, das Lob Gottes zu singen, das Muster aller hiesigen, in dieser Sphäre arbeitenden Männer. Denn wer weiß besser als er das Prächtige, das Freudige, das Frohlockende, wenn es der Gesang erfordert, auszudrücken, ohne in das Profane und Theatermäßige zu verfallen? Wer ist pathetischer, harmoniereicher als eben er, wenn der Gesang eine Traurigkeit, eine Bitte, einen Schmerz verlangt? Seine Messen ziehen jederzeit eine Menge musikalischer Zuhörer nach sich, und jeder geht erbaut, gewonnen und belehrter hinweg."

Vorhandene Amtsberichte klagen Reutter der Fahrlässigkeit im Dienste an und geben ein trübes Bild von seinem Benehmen seinen Kunstcollegen und vorgesetzten Behörden gegenüber. So war ihm unter anderm die Anstellung des Chorregenten Ferdinand Schmidt als Kapellmeister beim Gnadenbild (einer zweiten und kleinern Musikkapelle bei St. Stephan, über die wir später hören werden), auf die er trotz seiner beiden Stellen selbst spekulirt hatte, ein Dorn im Auge und brachte ihn mit Bürgermeister und Stadtrath in arge Collision. Auf seinen Versuch, die schon geschehene Wahl in gehässiger Weise rückgängig zu machen, erfolgte ein umfangreiches, geharnischtes Promemoria der Stadtbehörde an die Nieder-Oesterr. Regierung, worin Reutter's Anklage Punkt für Punkt widerlegt wird. „Reutter (heißt es u. a.) fände ohnedies in seinem doppelten Amt Beschäftigung genug; nachdem er aber beim gewöhnlichen Kirchendienst am allerwenigsten anzutreffen sei und öfter die ganze Woche hindurch kaum ein- bis zweimal den Chor frequentire, stehe es zu vermuthen, daß er auch beim Frauenbild eine gleiche Fahrlässigkeit bezeigen werde. Es scheine wirklich, daß dergleichen Kapellmeister, wann sie einmal bei Hof engagirt seien, sich schon zu hoch schätzen, derlei Privatdienste vorzustehen. Reutter, mit seinen vielfältigen Verrichtungen und ergiebigen Einkommen gar wohl beschlagen, solle einem andern meritirten Manne auch einen geringen Gehalt um so eher überlassen, als

21 Wiener Diarium, 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten, XXVI. Stück.

der Schwiegervater Schmidt's, N. Neubauer (richtiger Georg Neuhauser, ehemaliger Meßner bei St. Stephan) der Domkirche große Wohlthaten erwiesen und die große Orgel, die über 10,000 Fl. gekostet, aus eigenen Mitteln habe verfertigen lassen." Man suchte also zugleich einen Act der Dankbarkeit auszuüben. Als Bescheid auf die Eingabe des aufgeregten Stadtraths erfolgte umgehend die Bestätigung der Ernennung Schmidt's von Seite der Regierung. (Nach Schmidt's Tode im Jahre 1756 erhielt aber Reutter diese Stellung dennoch.)

Ein andermal suchte Reutter den nunmehrigen Kapellmeister Schmidt bei einer freigewordenen Altistenstelle zu überholen, und abermals entschied der Stadtrath zu Gunsten des Letztern, „da sich Reutter gar wohl mit seinem Theil begnügen könne". Ein derber Verweis erfolgte später auch über Nachlässigkeit bei den Aufführungen: „die Kirchenmusik werde immer schlechter wegen übelklingender Zusammenstimmung, die dem gesammten, der Andacht abwartenden Volk vielmehr zu einer Gemüths-Zerstreuung und zum Ekel, denn als anmuthige christliche Auferbauung gereiche. Dies komme daher, daß die aufgestellten und besoldeten Essential-Musici (beim Haupt-Chor) entweder gar nicht erscheinen oder meistens in der Musikkunst wenig erfahrene Leute oder gar nur Anfänger zum Dienst abschickten" (ein Umstand, der allerdings noch heutzutage in manchen Kirchen zu rügen wäre).

Am 27. Nov. 1731 vermählte sich Reutter mit Ursula Anna Theresia Holzhauser[22], geb. am 22. Oct. 1708 zu Wien, einer Tochter des Heinrich Holzhauser, Componisten und Musikdirectors der Kapelle der verwittweten Kaiserin Amalie und Mitglied der Chormusik bei St. Stephan (gest. 8. März 1726, 51 Jahre alt).[23] Therese war eine vortreffliche Sängerin,

---

22 In Schilling's Univ. Lexicon d. Tonkunst, Bd. V, ist Therese Holzhauser irrthümlich als Reutter's Schwester bezeichnet. Bei Fétis, der den Vater und die Söhne Reutter's ganz unverständlich vermengt, sowie bei Gerber ist Therese Holzhauser gar nicht genannt.

23 Zwei Söhne, Franz und Franz Ignaz Holzhauser, waren als Sänger beim Gnadenbild im St. Stephansdome, ein dritter, Domenico, war als Tenorist in der Hofkapelle angestellt. Franz gest. 5. Juni 1743, 42 Jahre alt; Franz Ignaz gest. 25. Mai 1750, 38 Jahre alt; Domenico gest. 13. Jan. 1772, 54 Jahre alt.

die Haydn, als unter Einem Dache mit ihr lebend, oft genug wird Gelegenheit gehabt haben zu hören. Drei Jahre sang sie unentgeltlich in der Oper und bei Hoffesten, wurde dann als Hofsängerin im Jahre 1728 mit einem Gehalt von 750 Fl. und schließlich mit 3500 Fl. angestellt.[24] Nebstdem wurden ihr auch zur Tilgung ihrer Schulden 4000 Fl. zugestanden. Eine Anzahl Gutachten des Hofkapellmeisters Fux aus den Jahren 1728 bis 1734 theilt v. Köchel mit. Indem sie Fux zur Anstellung anempfiehlt, lobt er wiederholt ihre makellose treffliche, drei Octaven umfassende Stimme, ihren Triller und namentlich ihre Festigkeit in der Musik, sodaß sie alles prima vista singe, „welches ihr wenig Sängerinnen nachthun können — sie scheine zur Musik geboren". Obwohl als activ angeführt, sang sie doch schon im Jahre 1766 nicht mehr öffentlich, bezog nach dem Tode ihres Mannes ein eigenes Haus in der Vorstadt Landstraße und starb daselbst als wohlhabende Frau am 7. April 1782 im 74. Lebensjahre; nebst verschiedenen Legaten bestimmte sie auch 500 Fl. zur Ablesung von tausend Messen für ihr Seelenheil.[25]

Reutter, der so häufig Gelegenheit hatte, beim Einstudiren und Aufführen seiner für Hoffeste bestimmten dramatischen Werke mit den Mitgliedern des kaiserlichen Hauses in Berührung zu kommen, wußte sich mit feinem Tacte in diesen hohen Kreisen zu bewegen und war hier wohl gelitten. Am 21. April 1740 wurde er noch unter Kaiser Karl VI. (der auch bei Reutter's Erstgeborenem Pathenstelle vertrat) in den österreichischen Adelsstand erhoben, und zwar „in Berücksichtigung der treuen und langjährigen Dienste seines Vaters und seiner eigenen vortrefflichen Eigenschaften, stattlichen Erfahrenheit und bisher

---

24 In der langen Liste der Hofsängerinnen bezogen nur Mar. Landini-Conti (gest. 1722) und M. A. Lorenzini-Conti (ausgetreten 1732) einen höhern Gehalt (4000 Fl.). Vergl. v. Köchel: Die kais. Hof-Musikkapelle, S. 75 fg.)

25 Therese Holzhauser schloß die ältere Liste der Hofsängerinnen ab. Nach langer Pause finden wir im Jahre 1818 nur noch zwei Namen in dieser Rubrik: Anna Wranizky (bis 1848) und Therese Grünbaum, Tochter des bekannten Kapellmeisters Wenzl Müller (bis 1867). v. Köchel: Die kais. Hof-Musikkapelle.

geleisteten guten Dienste und dadurch erworbenen Meriten". [26] — Gegen Ende der 50er Jahre scheint Reutter durch Gluck, Hasse, Jos. Scarlatti und Traetta aus seiner bevorzugten Stellung verdrängt worden zu sein. Als letztes Werk, das von Reutter bei Hofe aufgeführt wurde, ist genannt „il Sogno" von Metastasio, componimento dramatico in 1 atto, von der Erzherzogin Marianne und zwei Hofdamen in den kaiserlichen Gemächern im Jahre 1756 gesungen und im folgenden Jahre wiederholt. Bei den im Jahre 1760 abgehaltenen Vermählungsfeierlichkeiten des Erzherzogs (nachmaligen Kaisers) Joseph wurde die Leitung der Hofmusikfeste mit Beseitigung Reutter's gradezu Gluck übertragen.

Georg Edler von Reutter verschied am 12. März 1772 im 63. Lebensjahre. Im Gegensatz zu seinem Vater, dessen Begräbniß nach testamentarischem Wunsche ohne jedes Gepränge mit den möglichst geringsten Unkosten stattfand, wurde der Leichnam des Sohnes mit allem erdenklichen Pomp unter Begleitung von 35 Priestern verschiedenen Ranges in einer Gruft bei St. Stephan beigesetzt. Reutter's Porträt existirt als Kupferstich (ohne Namensangabe des Künstlers), als Oelgemälde (Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und als Pastellzeichnung (Musikzimmer der Sängerknaben des Stiftes Heiligenkreuz bei Baden nächst Wien). Es zeigt einen schön geformten Kopf mit intelligenten, etwas strengen Gesichtszügen. In dem genannten Stifte, das Reutter testamentarisch bedachte, liegt auch sein erstgeborner Sohn Marianus (Klostername für Carolus) Reutter von Reitersfeld begraben, der im Jahre 1790 zum Abt dieses Zisterzienser-Stiftes gewählt wurde und in Wien im Heiligenkreuzerhof an Altersschwäche und erblindet am 21. Oct. 1805 verschied. Marianus war im Kapellhause zu Wien am 11. Jan. 1734 geboren, stand also mit Haydn in fast gleichem Alter; jedenfalls lebten Beide im Dezennium 1740—50 als Spielkameraden in täglichem Verkehr.

---

26 Die Beschreibung des Wappens giebt Dr. Const. v. Wurzbach, Biogr. Lexicon des Kaiserth. Oesterreich, 25. Theil, 1873, S. 367. Das Wappen ist auch auf des Sohnes Grabstein im Stifte Heiligenkreuz bei Baden angebracht.

Für sein Stift ließ Marianus u. a. die große Orgel vom Wiener Hof-Orgelbauer Ignaz Kober (gest. 17. Sept. 1813) erbauen.

Reutter's Nachfolger als Domkapellmeister war Leopold Hofmann (zugleich Chordirector bei St. Peter, gest. 17. März 1793), derselbe, dem Mozart im Mai 1791 als Adjunct beigegeben wurde und dadurch die nächste Anwartschaft auf die Domkapellmeisterstelle gehabt hätte.[27]

Die Musikkapelle bei St. Stephan war dem Magistrat als Administrator der St. Stephanskirche unterstehend. Alle Kirchenrechnungen wurden demselben vorgelegt und von ihm erledigt. Bei Neubesetzungen reichte die Wirthschafts-Commission das jeweilige Gesuch bei der Kaiserin ein, deren Entscheidung den Ausschlag gab. Zur Zeit Haydn's existirten im Dome zwei Musikkapellen: die Haupt- oder Essential-Musikkapelle und die Kapelle beim Gnadenbild. Wir haben es zunächst mit der Erstern zu thun.

In früherer Zeit, z. B. 1571, bestand der Musikchor aus dem Cantor, Subcantor, Organisten, den Kapellsängern und Sängerknaben, einigen Violinisten und Contrabassisten sammt dem Thurner und seinen Gesellen für Posaunen, Trompeten und Pauken. Im genannten Jahre verordnete der Stadtrath: es sollen zu Baß, Tenor und Alt (Letztere waren Falsettisten, d. h. weder Knaben noch Castraten) nicht mehr als je 3 (die 2 Präceptoren mit inbegriffen), und zum Dienst 12 oder 13 Knaben gehalten werden. Die Zahl der Letztern ging, wie schon erwähnt, bald bis auf 6 herab; die übrigen Sänger erhielten sich bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts immer auf gleicher Höhe: 9 Vocalisten und einige Extrasänger. (Als höchster Stand — wohl vermehrt durch die Sänger beim Gnadenbild — ist bei dem am 15. Aug. 1716 abgehaltenen Te Deum für den Sieg bei Carlovicz der Vocalchor außer den 6 Discantisten angegeben mit je 5 Altisten, Tenoristen und Bassisten.) Mit Beginn des 18. Jahrhunderts

---

27 Vergl. O. Jahn's Mozart, 2. Aufl., I. S. 717. Das Todesjahr Hofmann's, mit 1792 angegeben, ist zu berichtigen. Siehe auch Bd. II. S. 594.

sind neben den Streichinstrumenten (dabei auch Gambe) und Posaunen noch Cornett und Fagott genannt. An Hauptfesten, wenn der kaiserliche Hof in großer Gala nach St. Stephan fuhr, spielte dort die kais. Hofkapelle. Bei andern Festen wurden wenigstens die „kaiserlichen Herren Trompeter" beigezogen. Im Jahre 1754 wurde der päpstlichen Ordnung gemäß auf Befehl der Kaiserin der Gebrauch von Trompeten und Pauken, als die Andacht störend, hier und in allen Kirchen untersagt; doch waren gedämpfte Trompeten, das sogenannte „Clarinblasen", gestattet.[28] Die Auslagen für die Kapelle (die Knaben nicht mitgerechnet) betrugen im vorigen Jahrhundert durchschnittlich jährlich circa 4500 Fl., selten weniger, einigemal bedeutend mehr, z. B. in den 40er Jahren über 6000, im Jahre 1788 sogar über 8000 Fl. Davon kamen auf die Vocalisten regelmäßig 1170 Fl. nebst 108 Fl. Kleidgeld und außerdem noch 240 Fl. Choraladjuta, Rorategeld u. s. w.[29] Der Thurner und seine Gesellen wurden besonders bezahlt, z. B. im Jahre 1741 „denen 5 Instrumentisten ihre jährl. Besoldung mit 650 Fl. sammt Kleidgeld 60 Fl., wegen des Thurmanblasens 60 Fl., Rorategeld 4 Fl."[30] — Wie wir dies bei den Sängerknaben gesehen haben, gaben schon, die großen, weiter unten erwähnten Feste und Processionen abgerechnet, die gewöhnlichen täglichen Musikaufführungen bei den Hochämtern, zahlreichen Vespern, Litaneien und Hymnen auch den Musikern vollauf Beschäftigung. Auch beschränkte sich der Dienst nicht auf St. Stephan allein, denn die Kapelle wurde häufig zur Verstärkung oder Vertretung

---

28 Clarin blasen, die sanftere Behandlung der Trompeten (mit Dämpfern), als Gegensatz zum Prinzipal blasen. Das Volk entbehrte nur ungern die ihm lieb gewordenen Lärminstrumente; sie wurden daher im Jahre 1767 bei Abhaltung eines Te Deum für die glücklich überstandene Krankheit der Kaiserin zum erstenmal wieder, aber einstweilen nur „mit Erlaubniß des Hofes" gestattet und weiterhin bei hohen Festen und Processionen mit jedesmaliger Bewilligung der weltlichen, in Verbindung mit der geistlichen Behörde.

29 Gegenwärtig betragen die Unkosten für den Dom-Chor jährlich bei 8000 Fl.

30 Im Jahre 1784 wurde die Essential-Musik im Dome durchaus regulirt.

der Hofkapelle, wenn diese anderwärts beschäftigt war, ausgeborgt, wofür sie besonders honorirt wurde. So finden wir sie beigezogen zu den solennen Aemtern, Te Deum und Litaneien in verschiedenen Kirchen Wiens: in der Hofburgkapelle, bei den Jesuiten, Schotten, Dominikanern, Augustinern, Kapuzinern, Karmelitern, Paulanern, Ursulinerinnen, Schwarzspaniern von Montserat, bei St. Joseph, in der Xaveri- und Favoritkapelle; und anderwärts in Schönbrunn, Laxenburg und Klosterneuburg. Aus den vorhandenen Quittungen geht hervor, daß sich der kaiserliche Hof seit dem Jahre 1647 der Kapelle bei St. Stephan häufig bediente. Anfänglich mit monatlich 50 Fl. honorirt, wurde später jede einzelne Dienstleistung besonders berechnet und erfolgte die Entlohnung häufig erst nach Jahren vnd dann noch nur auf wiederholtes Begehren und mit Abzug.[31] Aus einer derartigen, aus den Jahren 1710 und 1711 herstammenden Schuldforderung von 2580 Fl., die erst im Jahre 1723 in vierteljährigen Raten beglichen wurde, ergiebt sich, daß diese „Wiener Stadt- oder Extra-Musikanten" unter Kaiser Joseph I. auch in der Oper und beim Ballet verwendet wurden.

Der Stand der Domkapelle war zur Zeit Haydn's (1740—50) außer dem Kapellmeister fast unverändert folgender: ein Subcantor, zugleich Violinist (Adam Gegenbauer); ein erster Organist (Anton Reckh); 11 Streichinstrumentisten (Accessisten und Privatsubstitute mit inbegriffen) mit Jahresgehalt von 250 bis 40 Fl. Von Bläsern sind nur genannt: 1 Cornettist (Andr. Wittmann) und ein Fagottist (Jakob Payer); für Posaunen, Trompeten und Pauken wurden auch jetzt noch die kais. Hoftrompeter und der Thurnermeister und seine Gesellen beigezogen. Im Ganzen war der Domchor, 9 Vocalisten und 3 Extra-Vocalisten mit inbegriffen, 31 Personen stark; mehrere Musiker dienten gleichzeitig bei der Gnadenbild-Kapelle. Organist Reckh (der Name ist im verflossenen Jahrhundert häufig vertreten), früher Violinist (gest. 1759), war der Nachfolger des

---

31 Cameral-Zahlamts-Rechnungen im Archiv des k. k. Finanz-Ministeriums. — Auch unter Joseph I. hatten die Mitglieder der damals sehr kostspieligen Hofkapelle durch Unordnung in Auszahlung der Gehalte zu leiden. Siehe v. Köchel's J. J. Fux, S. 220.

im Jahre 1736 verstorbenen Karl Reutter; er bezog 150 Fl. jährl. Gehalt und fast ebensoviel an Deputat. Von ihm wird noch jetzt ein, für einen Geistlichen gestiftetes Requiem jährlich an einem bestimmten Tage aufgeführt. Unter den Violinspielern ist auch ein Georg Ig. Keller (später Mitglied der Hofkapelle) genannt, der für Haydn verhängnißvoll wurde, da er wahrscheinlich durch seine Vermittelung das Haus seiner nachherigen Schwiegereltern kennen lernte. — Ueberblickt man die Reihe der hier angestellten Musiker zur Zeit Haydn's und zurück bis zu Anfang des Jahrhunderts, so treten als die Hervorragenderen meist nur jene hervor, die zugleich Mitglieder der Hofkapelle waren, z. B. aus früheren Jahren Gambist Franz Hueffnagel, die Violinisten Joh. Muffat und Heinrich Ponheimer, und zu Haydn's Zeit: Cornettist Andreas Wittmann (in der Hofkapelle als Oboist und von Fux sehr gelobt; er starb 1767 im 98. Lebensjahre); Cellist und Contrabassist Franz Cammermayer (gest. 1760); die Violinisten Franz Reinhard (der auch bei Dittersdorf genannt wird), Jos. Adam und Joh. Alber; Altist Anton Pacher; Tenorist Jos. Timer, und der von Fux rühmlichst hervorgehobene Posaunist Leopold Ferdinand Christian (gest. 1783). Die Familie Christian versah beinahe ein volles Jahrhundert (1679—1783) den Posaunistendienst in der Hofkapelle und im Dome. Fux sagt, „daß dieses Instrument denen Christian angeboren sei", nennt den Vater (Leopold) auf seinem Instrument den ersten Virtuosen in der Welt, und bezeichnet Leopold Ferdinand als einen Musiker, „welcher in seinem Instrument seines Gleichen nit findet, auch schwärlich mehr einer zu hoffen ist". [32] Die gleiche Liebe zum Musikerberuf hat sich in vielen Wiener Familien von Sohn zu Sohn fortgeerbt; so finden wir in der Hofkapelle und bei St. Stephan wiederholt die Familien Wittmann, Hoffmann, Reckh, Ponhaimer, Muffat, Reinhard, Krottendorfer, Cammermayer, Pöckh, Graf, Angermayer, Zäch, Gsur, Teyber, Schallhaas, Stadler, von denen Manche noch in unsere Zeit hineinreichen. Als im Jahre 1771 die Tonkünstler-Societät (jetzige „Haydn-Verein") durch Florian Gaßmann gegründet wurde,

32 v. Köchel: Joh. Jos. Fux, S. 410, Nr. 127.

waren die Musiker von St. Stephan unter den Ersten, welche dem Vereine beitraten.

Die Musikkapelle beim Marianischen Gnadenbild, die zweite und kleinere Kapelle bei St. Stephan, war selbständig und besonders fundirt. Auf dem prächtigen silbernen Tabernakel des Hochaltars befand sich wie noch heute ein mit Edelsteinen reich geschmücktes Gnadenbild, die h. Maria darstellend. Dies Bild wurde auf Bestellung eines ungarischen Bauern angefertigt und gelangte in die Kirche zu Pötsch (Böcz) bei Erlau in Ungarn, wo es als Thränen-vergießendes Wunderbild bald das Ziel zahlreicher Wallfahrten wurde. Im Jahre 1797 nach Wien gebracht und durch Procession und Ausstellung in verschiedenen Kirchen gefeiert, fand es endlich im Dome seine bleibende Stätte. Unter den Personen, welche dies Bild als Zeichen ihrer Verehrung mit Opfern bedachten, befand sich auch der Wiener hofbefreite [33] Handelsmann Michael Kurz, der es laut Stiftungsbrief in seinem Testamente vom Jahre 1706 zum Universalerben einsetzte unter der Bedingung, daß „davon die Musik, dann die Trompeten und Pauken-Chöre bei der nachmittägigen Litanei und bei dem jährlich am Michaelitage für den Stifter abzuhaltenden Hochamte erhalten und bestritten werde“. Die dafür entfallene Summe betrug 15000 Fl. Von einer kleineren Stiftung des Franz Leopold von Vestenburg (etwas über 4000 Fl.), im Jahre 1709 zur Vermehrung und Unterstützung der Kapelle überhaupt bestimmt, wurden 3 Extra-Musiker angestellt und erhielt die Gesammtmusik jährlich 100 Fl. An allen Sonn-, Feier- und besondern Festtagen und an jedem Tage der Woche wurde hier außer zahlreichen Meßopfern um 11 Uhr Vormittags musikalisches Hochamt und um 5 Uhr Nachmittags die lauretanische Litanei abgehalten. Die Kapelle hatte

33 Die Häuser Wiens waren mit dem Servitut der Hofquartiere belastet. Kaiser Leopold I. bewilligte nach der 2. Türkenbelagerung die theilweise Befreiung davon. Maria Theresia wandelte sie 1750 (nach Einführung der Haussteuer) in steuerfreie Jahre um, und Kaiser Joseph II. befreite die Bürger gänzlich von der Verpflichtung der Freiquartiere für den Hofstaat. Vergl. Karl Weiß: Geschichte der Stadt Wien, II, S. 229 fg.

ihren eigenen Kapellmeister[34], 3 Sängerknaben, je einen Alt, Tenor und Baß, einen Organisten, einfach besetzte Violine, Violoncell und Violon, 3 Posaunen, 2 Cornett und 1 Fagott; Trompeten und Pauken wurden auch hier durch die kais. Hofmusiker besetzt, und als diese Instrumente verboten waren, wurden dafür die andern Stellen verstärkt. Der Kapellmeister hatte 300 Fl. Jahrgehalt, 50 Fl. Adjutum und für die Knaben 600 Fl.; die jährlichen Gesammt-Kosten betrugen durchschnittlich 2800 Fl. Gleichzeitig mit Haydn's Eintritt ins Kapellhaus wurde der bisherige Kapellmeister beim Gnadenbild, Joh. Georg Reinhard, jubilirt (er starb 6. Nov. 1742, 65 Jahre alt) und Reutter versah seine Stelle provisorisch bis zur Anstellung des früher genannten Ferdinand Schmidt, bis dahin Regens-Chori der regulirten Chorherren bei St. Dorothee (er bezog daselbst jährlich volle 24 Fl. Gehalt) und provisorisch auch bei den Augustinern. Sein nun verbesserter Gehalt reichte, trotz Stundengebens, selbst zu damaliger Zeit kaum aus, eine Familie zu erhalten, und als er am 11. Aug. 1756 im 63. Lebensjahre starb, war nicht einmal Geld genug vorhanden, die Leichenkosten zu bestreiten. Schmidt hatte in seiner Stellung größtentheils auch die erforderliche Musik zu componiren und haben sich viele seiner Werke in geistlichen Stiften und anderwärts erhalten. Ein Requiem, das zu seinem Gedächtniß nach seinem Tode und auch später bei St. Stephan aufgeführt wurde, besitzt das Archiv des Musikvereins in Wien. Schmidt hatte nur noch zwei Nachfolger, denn bei der Regulirung der Musik bei St. Stephan (1784) wird in den Kirchenrechnungen der Gnadenbild-Kapelle nicht weiter gedacht.

Eine Kenntnißnahme von der Wahl der Compositionen für den musikalischen Gottesdienst bei St. Stephan während Haydn's

---

34 Reihenfolge der Kapellmeister beim ungarischen Gnadenbild im St. Stephansdom: Joh. Michael Zächer (zugleich Essential-Kapellmeister): 1705, Joh. Jos. Fux (später Dom-, dann Hofkapellmeister); 1712, Georg Reutter sen., (seit 1715 zugleich Domkapellmeister); 1728, Joh. Georg Reinhard (zugl. kais. Hoforganist u. titulirter Hofcompositor); 1740, Georg v. Reutter jun. (provis.); 1743, Ferdinand Schmidt; 1756, Georg v. Reutter jun. (zugleich Dom- und Hofkapellmeister); 1772, Leopold Hofmann (bis 1784).

Anwesenheit ist nicht ohne Bedeutung, denn wir haben dabei den Einfluß, die durch den Ernst des Ortes noch erhöhte Einwirkung des hier Vernommenen auf ein obendrein jugendliches und daher um so empfänglicheres Gemüth in Betracht zu ziehen. Ein großer Theil der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts bei St. Stephan benutzten und stark vergilbten Musikalien gelangte durch glücklichen Zufall ins Archiv des Wiener Musikvereins, und es läßt sich durch beigefügte Daten sogar die jeweilige Aufführung ermitteln, wie auch die stärkere und mitunter seltsame Besetzung, wie z. B. bei den Messen von Ziani (drei- und vierfache Violen mit Hinweglassung der Violinen). Unter den aufgeführten Werken sind namentlich die Messen a capella hervorzuheben, wahrhaft erhabene Kirchenwerke, die den Sängern jedoch keine leichte Aufgabe boten. Palotta[35] hatte eben erst seine, an die frühere ernstere und einfachere Schreibweise Caldara's mahnenden vier- und fünfstimmigen Messen componirt. Beider Werke, gleich denen Antonio Ziani's, sind fast durchgehends getragener Gesang. Die instrumentale Begleitung einzelner Werke ist immer nur sehr mäßig gehalten. Bei aller contrapunktischen Kunstfertigkeit athmen sie die reinste kirchliche Andacht. Die Melodieführung bei Palotta ist fließend und natürlich, die Harmonie oft überraschend eigenthümlich; Haupt- und Nebensätze sind in mannichfaltiger und glücklicher Entwickelung und Verflechtung durchgeführt. Von Joh. Jos. Fux, dem Autor des Gradus ad Parnassum, genügt es, dessen Missa canonica als Beispiel zu nennen, welche Anforderungen den Sängern zugemuthet wurden. Dieses merkwürdige, im Jahre

---

35 Der Sicilianer Mattêo Palotta, mit dem Beinamen Il Panormitano, war Weltpriester und wurde im Jahre 1733 bei der kais. Hofkapelle eigens als Componist für Gesangwerke ohne Begleitung angestellt, da an Werken dieser Art Mangel war. Fux in seinem Gutachten schildert Palotta als einen Componisten, der „vermög guten Fundaments hirzu sonderbar tauglich wäre", (v. Köchel's Fux, S. 439, Nr. 209.) Eine in unsern Tagen bei St. Karl in Wien aufgeführte Messe bestätigte alle an ihm gerühmten Vorzüge. Von Palotta erschien auch ein, noch in seinem Vaterlande geschriebenes Werk: „Gregoriani cantus enucleata", eine Abhandlung über die Guidonische Solmisation und Lehre von den Kirchentönen. Palotta starb zu Wien am 28. März 1758 (Todtenpr.) im 70. Lebensjahre.

1718 componirte Werk, in dem die volle Kunst des Contrapunkts meisterhaft entfaltet ist, wurde im Zeitraum der Jahre 1719—52, namentlich auch in den Jahren 1741 und 1742, im Ganzen eilfmal im Dome aufgeführt. Auch kleinere Compositionen von Fux, mit und ohne Begleitung, wahre Muster des strengen Stils, kamen hier in den 40er Jahren zur Aufführung und wurden zum Theil jährlich wiederholt. Daß Reutter seine eigenen Werke beim gottesdienstlichen Gebrauche nicht vergaß, ist selbstverständlich. Von Antonio Caldara[36] sind zu gleicher Zeit genannt: Missa cardinalis (für das Stift Heiligenkreuz componirt), 2 Motetten, Confitebor und Miserere und ein Offertorium „Ascendit Deus". Obwohl diese spätern Werke Caldara's mehr auf äußern Glanz berechnet sind, waren sie doch dem Castraten Salimbeni, der in der Hofkapelle von 1733—39 angestellt war, zu altväterisch und zu wenig brillant, weßhalb er Wien verließ. Francesco Tuma's[37] kunstvoll gearbeitete

---

36 Bei Caldara's Bewerbung um die Kapellmeisterstelle sagt das Gutachten des Fux, daß, da er selbst (Fux) nur wenig, der Kaiser (Karl VI.) aber vollständige Wissenschaft über diesen Virtuosen habe, er die Entscheidung Sr. Majestät überlasse. Caldara wurde demgemäß am 1. Jan. 1716 als Vice-Kapellmeister angestellt (vergl. v. Köchel's Fux, S. 379, Nr. 1715). Es muß auffallen, daß er trotzdem schon bei dem Taufact seiner Tochter, 9. Mai 1712, im Protokoll der Dompfarre als Magister Capellae Augustissimi Imperatoris erscheint, allenfalls ein Ehrentitel, den er führte. (Unter den Taufpathen dieser Tochter ist auch der damals in Wien anwesende Componist Baron Emanuel d'Astorga genannt.) Caldara's Gehalt, anfangs 1600 Fl., stieg sammt Adjuta bis auf 3900 Fl., eine Summe, die selbst Fux, der erste Hofkapellmeister, nicht bezog. Ueberdies erhielt Caldara als Abfindungssumme für eine Pension der eventuellen Witwe 12000 Fl., und später die „nothdürftige" Witwe, eine geb. Petroni, trotzdem noch 500 Fl. Pension. Antonio Caldara starb in Wien am 28. Dec. 1736, alt 66 Jahre. (Todtenpr.) Eine große Anzahl seiner Werke, zum Theil in seiner Handschrift, befindet sich auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellsch. d. Musikfreunde in Wien.

37 Francesco Tuma, der auch die Gambe meisterhaft spielte, wurde im Jahre 1741 von der verwitw. Kaiserin Elisabeth zu ihrem Kapellmeister ernannt. Hof und Adel zeichneten ihn aus und die Kaiserin Maria Theresia gab ihm glänzende Beweise ihrer Werthschätzung. Mit einer Pension bedacht, zog er sich im Jahre 1758 ins Kloster Geras zurück, starb aber in Wien im Kloster der barmh. Brüder am 4. Febr. 1774, alt 73 Jahre. (Wien. Diar.) Ambros bezeichnet namentlich als wahrhaft groß Tuma's Messen in D-moll und

Kirchencompositionen sind der Ausdruck eines wahrhaft andächtigen Gemüths. In ihrer reichen Verwendung bekunden sie die strenge Schule von Tuma's Lehrern, Chorregent Czernohorsky in Prag und Fux in Wien. — Außerdem waren noch Werke in Gebrauch von Antonio und Bernardo Paumann, Francesco Pruneder, Hofkapellmeister Marc. Antonio Ziani, Giuseppe Bonno, nachmaliger Hofkapellmeister, Wagenseil[38], Musiklehrer der Kaiserin Maria Theresia und der kaiserlichen Kinder, und von dem früher genannten Joh. Georg Reinhard, Kapellmeister beim Gnadenbild (als Hofcompositor verfertigte er auch Balletmusik und Serenaden).

Wir haben gesehen, wie sehr die Musikkapelle bei St. Stephan im Decennium 1740—50 in Anspruch genommen war. Außer den gewöhnlichen musikalischen Hochämtern an Sonn- und Feiertagen gab es aber noch besondere Feste aller Art, wobei virtuose Vocal- und Instrumentalmusik, Te Deum's mit zwei- und dreifachen Chören von Trompeten und Pauken die Feier erhöhten. Zahlreiche religiöse Bruderschaften durchzogen in Procession die Kirche und ihre nächste Umgebung; die verschiedenen Nationali-

E-moll, „Meisterwerke der Bach'schen Richtung, womit er eine Ehrenstelle unter den Meistern einnimmt". (A. W. Ambros: Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift. Prag 1858, S. 9. Anm. 2.)

38 Georg Christoph Wagenseil, ein Schüler von Palotta und Fux, wurde von Letzterm zum Hofscholar und dann zum Hofcompositor empfohlen, da er „vor andern, nach den Grundreguln des Contrapuncts zu schreiben sich beflevssiget". (v. Köchel's Fux, S. 446 und 450.) Er schrieb viele kirchl. u. weltl. Musik; namentlich wurden seine Clavierwerke geschätzt, die mehrfach in Paris, London, Amsterdam und auch in Wien in schönem Stich von Nicolai erschienen; darunter 4 Sammlungen, jede zu 6 Sonaten, den kais. Erzherzoginnen, seinen Schülerinnen gewidmet. Bekannt ist Mozart's Aeußerung, als er im Jahre 1762 als sechsjähriger Knabe am Wiener Hofe spielte und, da ihm die vornehme Umgebung als Kennerschaft nicht genügte, ägerlich fragte: „Ist Herr Wagenseil nicht da? der soll kommen, der versteht's", und dann, zu Wagenseil gewendet: „Ich spiele ein Concert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden." Wagenseil war seit 1739 Hofcompositor (1740—50 auch Organist der verwitw. Kaiserin Elisabeth Christine) und starb in Wien am 1. März 1777 alt 62 Jahre. (Wien. Diar.)

täten und Facultäten der Universität, die Ungarn, Sachsen, die Mediciner und Juristen verherrlichten ihre Schutzpatrone mit Hochamt und solennen Musikaufführungen; die Erinnerung an den Entsatz von der Türkenbelagerung und ähnliche für die Stadt hochwichtige Begebenheiten wurden noch mit allem äußern Glanz gefeiert. Ebenso die miterlebten patriotischen Siege: Rückeroberung der Hauptstadt Linz (1742), Sieg im Elsaß (1744); außerdem auch freudige Familienacte des kaiserlichen Hauses: Geburt des Thronfolgers und des zweiten Prinzen (1741 und 1745), die Krönungen in Preßburg und in Frankfurt (ebenfalls 1741 und 1745). An hohen Festtagen erschien der kaiserliche Hof (die Kaiserin häufig in einer Sänfte getragen) mit glänzendem Hofstaat und im Gefolge der Ritter des goldenen Vließes, der Staats-Würdenträger, Kammerherren und Truchsessen, geheimen Räthe, des Rector magnificus, der Decane der vier Universitäts-Facultäten, des Bürgermeisters und Magistrats.

Von besonderm Interesse war die Feier in der Charwoche. Statt der in früherer Zeit am Palmsonntag abgehaltenen Procession mit dem Palmesel nach dem Palmbühel im nordöstlichen Theile des Friedhofs, wo eine umständliche Ceremonie stattfand, wurde solche nun im Dome selbst abgehalten. Der Erzbischof und die ganze Geistlichkeit trugen beim Umgange Palmzweige, und die Knaben, der Chor und ein Theil der Priester sangen wechselweise jene Stellen aus der heiligen Schrift, welche den Einzug Christi in Jerusalem schildern. Die Knaben, dem Wortlaut der Bibel folgend, breiteten dabei ihre Kirchenkleider auf der Erde aus und bedeckten den Weg mit Palmzweigen; auch die Lamentationen wurden theilweise von ihnen gesungen. — Am Charfreitage, an dem noch wenige Jahre vorher das alterthümliche Passionsspiel auf der dazu errichteten Bühne im mittlern Schiff der Kirche, nahe der Kanzel, abgehalten worden war, beschränkte sich die Ceremonie jetzt auf eine Procession, bei der unter ernsten Kirchengesängen und unter Begleitung der in den Evangelien erwähnten, mit Laternen versehenen Trauerweiber der Leichnam Christi in das, in der Mitte des Domes aufgestellte heilige Grab getragen wurde, und am folgenden Tage wurde dann das Auferstehungsfest mit der verstärkten Musik der vereinigten Kapellen und doppelchörigen Pauken und Trompeten begangen.

Die Musiker selbst feierten den Cäcilientag mit auserlesener Musik. Als Gegensatz der seit Jahrhunderten bei St. Michael bestehenden St. Nicolai-Bruderschaft, welche die musikalische Zunft repräsentirte, hatten die Musiker im Jahre 1725 die freiere, vornehmere „Cäcilien-Congregation" (wie eine ähnliche in Prag bei St. Jakob seit 1680 bestand) gegründet. Jährlich veranstalteten seitdem die Mitglieder, meistens kaiserliche Hofmusici, zu Ehren ihrer Schutzpatronin am Cäcilientag (22. Nov.) eine Kirchenfeier, Hochamt und Vesper, und eine zweite Vesper am Vorabend, wobei sich in einem virtuosen Concert die vorzüglichsten Künstler hören ließen. Die Kirche war glänzend beleuchtet und der Hochaltar festlich geschmückt. Die erste dieser Feier wurde am 22. Nov. 1725 in der Hofpfarrkirche zum h. Augustin abgehalten und noch einige Jahre dort wiederholt. Dann aber übersiedelten die „freien" Tonkünstler (wie sie sich vorzugsweise gern nannten) nach St. Stephan und blieben dort stabil. Diese Kirchenconcerte standen in großem Ansehen und einheimische und fremde Künstler drängten sich herzu, der Ehre der Mitwirkung theilhaftig zu werden. Das sonst in musikalischen Dingen so schweigsame Wiener Diarium erwähnt der Aufführungen gewissenhaft: „Alles was wir dermalen von vortrefflichen und theils berühmten Tonkünstlern hier haben, ließ sich dabei hören", und ein andermal: „Nie war der Wetteifer, sich selbst zu übertreffen, unter den Tonkünstlern lebhafter als bei dieser Gelegenheit, welche ihnen die erhabensten Begriffe von der Bestimmung ihrer Kunst und der Heiligkeit ihres Zwecks einzuflößen schien". [39] (Auch im Collegio Soc. Jesu

---

39 Wir lernen sie auch von der ökonomischen Seite kennen. Der Secretär der „löbl. Musicanten-Congregation", Leopold Christian, verkaufte der Kirche im Jahre 1748 das angebrannte noch brauchbare Wachs für 15 Fl. 36 Kr. — Der Cäcilienverein ging Ende der 70er Jahre ein und das vorhandene Capital kam an die Tonkünstler-Societät (jetzige Haydn-Verein). Als schwacher Nachklang jener Feste vereinigten sich in Wien noch zu Anfang der 20er Jahre unsers Jahrh. die Musiker zu einem gemeinschaftlichen Mahle im Gasthof zum wilden Mann auf dem Neumarkt, wozu der greise Hofkapellmeister Salieri eigens einige heitere Canons zum Absingen verfertigt hatte. (Wiener Ztg.) Näheres über die Cäcilien-Bruderschaft siehe Ed. Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869. S. 12 fg. Die nun sehr selten gewordenen Original-Statuten sind S. 28 fg. abgedruckt.

wurde das Fest der h. Cäcilia jährlich von den Musikern des Seminars begangen und ebenso bei den P. P. Piarum Scholarum mit einem Hochamte gefeiert.)

Einer großen Kinder-Procession, bei welcher über 5000 Schulkinder jährlich am Feste des h. Laurentius (10. Aug.) unter großem Zulauf des Volks mit Singen und Beten vom Profeßhaus der Societät Jesu in die Metropolitan-Kirche zu St. Stephan zogen, mag sich Haydn in London erinnert haben, als er dort vom Gesang einer gleich starken Schaar von Waisenkindern in der riesigen St. Paul-Kathedrale so mächtig ergriffen wurde. In Wien zog die „große Kinderlehr" (wie sie genannt wurde) auf dem Rückwege vom Dome über den Burgplatz, wo die Knaben des Waisenhauses am Rennwege (Straße in der Vorstadt Landstraße) vor den anwesenden Mitgliedern des kais. Hofes ihre Militärexercitien machten und auf drei errichteten Schaubühnen „die vier letzten Dinge des Menschen" darstellten und dazu ihre Sprüche hersagten.

Die Processionen zogen von St. Stephan aus zum Theil auch an bestimmte Plätze: auf die hohe Brücke (Wipplingerstraße), wo am Nepomuktage Abends bei einer aufgerichteten Ehren-Statue, bei brillanter Beleuchtung und in Gegenwart des Adels und einer großen Volksmenge nach der Predigt ein Oratorium von Reutter aufgeführt wurde; nach der Johannes-Statue am ehemaligen Schanzel vor dem rothen Thurm-Thor, wo im benachbarten Donaukanal auf glänzend beleuchteten Schiffen (gleich ähnlichen Aufführungen auf der Moldau in Prag) eine stark besetzte Musik die Feierlichkeit begleitete. Die musikalischen Litaneien bei den Säulen am Hof und Graben (zwei Plätze Wiens) wurden erst im Jahre 1756 abgestellt und flossen die Musikbeiträge in die Armenkasse.

Im Vergleich zur Dom-Musikkapelle war die kaiserliche Hofkapelle durch hervorragendere Mitglieder und reichere Besetzung die bei weitem bedeutendere. Da Beide häufig in nähere Berührung kamen und also auch Haydn, während er selbst mitwirkte, hier die besten Sänger hörte, ist diese Doppelstellung des Knaben wohl zu beachten, und es ist daher nöthig, wenig-

stens summarisch einen Einblick in den damaligen Stand dieses vornehmern Instituts zu gewinnen.[40]

Der Dienst der Hofkapelle war auf die Kirchen-, Kammer- und Tafelmusik und einzelne, nach Schluß des großen Opernhauses (1744) in den kais. Gemächern der Burg, in den Lustschlössern Laxenburg oder Schönbrunn abgehaltene musikalisch-dramatische Vorstellungen vertheilt. Die Aufführungen der bisher in der Fastenzeit in der Hofburgkapelle stattgefundenen Oratorien, die jedoch mit keiner liturgischen Kirchenfunction verbunden waren, sondern nur zur Erbauung und Andacht dienten, schlossen im Jahre 1740 für immer ab. Daselbst fand aber beim musikalischen Hochamte ein reicherer Wechsel in Compositionen statt und namentlich waren die Werke von Fux stark vertreten. Auch Compositionen der gekrönten Häupter Oesterreichs kamen hier in Gegenwart und auf Befehl der Kaiserin an bestimmten Tagen jährlich zur Aufführung: von Ferdinand III., von dessen Nachfolger Leopold I. und von Karl VI. (Ein Miserere von Kaiser Leopold I., das damals mit jenem des Kaisers Karl VI. in der Fastenzeit alternirte, kommt noch heutzutage in der Hofburg-Kapelle jährlich am Leopoldstage zur Aufführung.)

Der Stand der bald darauf so tief gesunkenen und erst durch Florian Gaßmann wieder gehobenen Hofkapelle war in den Jahren 1740—50 folgender: Hofkapellmeister Joh. Jos. Fux, der aber schon im Febr. 1741 starb; Vice- und seit 1746 erster Hofkapellmeister Luca Antonio Predieri; Hofcompositor und seit 1746 zweiter Hofkapellmeister Georg v. Reutter. Außer ihm waren noch 4 Hofcompositore: der hochbetagte Giuseppe Porsile (gest. 1750), Matteo Palotta, Georg Christ. Wagenseil und Giuseppe Bonno. Der bedeutendste unter den 4 Hoforganisten war August Gottlieb Muffat, ein Schüler von Fux und seit 1717 angestellt (gest. 1770). Der Chor sammt Solisten zählte 4 Soprane und 7 Altisten (Castraten)[41], 4 Tenoristen,

---

40 Ausführliches über die Hofkapelle bieten die beiden, bereits mehrfach erwähnten Werke von Dr. Ludwig Ritter von Köchel: „Joh. Jos. Fux", Wien 1872, und „Die kais. Hof-Musikkapelle in Wien", Wien 1869.

41 Die Castraten der Hofkapelle hatten sich schon unter Kaiser Leopold I. und noch früher besonderer Auszeichnung von Seite des Hofes zu erfreuen

6 Bässe und 6 Sängerknaben — im Ganzen 27 Vocalisten. Darunter waren dem höhern Gehalte und dem Rufe nach die vorzüglichsten: die Sopranisten Domenico Genuesi, Ang. Monticelli, Gius. Monteriso; die Altisten (Castraten) Gaetano Orsini, Pietro Cassatti; Tenorist Gaetano Borghi; Bassist Christian Praun. (Die beiden Hofsängerinnen, Therese von Reutter und Anna Perroni-Ambreville kommen hier, als in der Hofkapelle nicht mitwirkend, auch nicht in Betracht.) — Außer den Saiteninstrumenten (16 Violinen und Violen, 4 Celli und 4 Violon) waren in Gebrauch: je 1 Theorbist, Cymbalist, Cornettist, 3 Fagottisten, 3 Oboisten, 5 Posaunisten, 8 „musikalische Trompeter" und 2 Pauker — im Ganzen 48 Instrumentisten. — Monteriso, den Fux als den unmittelbar nach Genuesi besten Sopran erklärt, excellirte besonders in den 20er Jahren in Prag und wurde im Jahre 1767 nach funfzigjähriger Dienstleistung von der Kaiserin mit der goldenen Kette sammt Medaille ausgezeichnet. (Wien. Diar., Nr. 67.) Der hochberühmte Contraltist Orsini, dessen Gesang einst Benda und Quanz in Prag zu Thränen gerührt hatte und von dem Fux die „vortreffliche Schule" rühmt, „welche heutigen Tags (1727) fast allein die wahre Singkunst emporhält", mochte wohl kaum

---

und waren unter den Sängern die am besten besoldeten. Die kais. Gnade machte sie aber häufig übermüthig und verleitete sie, sich einen hohen Begriff von ihrer Wichtigkeit zu machen. Ein Reisender erzählt in den Mémoires de la cour de Vienne (Cologne 1705, 2. édit., p. 111), daß ein solcher Hofmusikus bei einer feierlichen Gelegenheit bei Hof sich durch die Versammlung drängte und einen Cavalier, der ihm nicht sogleich Platz machen wollte, die drohenden Worte zudonnerte: „Ego sum Antonius M[anna?], Musicus sacrae Caesareae Majestatis!" Manchmal gab es gewaltige Gährungen unter diesen reizbaren Geschöpfen, und als einst dem Kaiser ein ungefährlicher Palastaufstand gemeldet wurde, äußerte er gutmüthig: „Ey, ey, ich glaube, diese Leute haben mit ihrer Mannheit auch ihr Gehirn verloren." — Rossini sagte von diesen, der Natur abgezwungenen Stimmen: „Die eigentliche Kunst del bel Canto hat mit den Castraten aufgehört; man muß das zugestehen, wenn man diese auch nicht zurückwünschen kann. Diesen Leuten mußte ihre Kunst Alles sein, und so wandten sie denn auch den angestrengtesten Fleiß, die unermüdlichste Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Musiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlschlug, wenigstens treffliche Lehrer." (Ferd. Hiller: Aus dem Tonleben unserer Zeit. Leipzig 1868, Bd. II, S. 27.)

mehr activ gewesen sein, obwohl von ihm besonders hervorgehoben wird, daß er seine Stimme bis ins hohe Alter erhalten habe. Er starb als 83jähriger Greis in Wien am 21. Oct. 1750 und sein Nachlaß spricht für den Kunstsinn und die Wohlhabenheit des großen Sängers. An Dom. Genuesi rühmt Fux Stimme und musikalische Sicherheit und Verwendbarkeit und nennt ihn, wie oben gesagt, „den besten Sopran der Hofkapelle". Die uns schon bekannte berühmte Posaunistenfamilie war auch hier durch zwei Mitglieder vertreten.[42]

4a.

Haydn als Sängerknabe.

Nachdem wir im Vorhergehenden mit den Verhältnissen vertraut geworden sind, unter denen unser kleiner Held bestimmt war, seine musikalischen Studien fortzusetzen, können wir uns nun um so eingehender mit Haydn selbst, dem Sängerknaben befassen. Welcher Contrast, wenn er zurückdachte an die Schulstube in Hainburg, an seinen öden und reizlosen Geburtsort! Von den Fenstern der Dachkammer, die ihm und seinen fünf

---

42 Neben der kais. Hofkapelle bestanden noch zwei kleinere Musikkapellen der beiden verwitweten Kaiserinnen, denn wie früher die nachgelassene Gattin Kaiser Leopold I., Eleonore Margarethe (gest. 1720) eine selbständige Kapelle hatte, bei welcher Joh. Peter Mayer (gest. 1717) und nach ihm Mathias Oettl (gest. 1725) als Hofkapellmeister fungirten, so hatten auch Wilhelmine Amalie, Witwe nach Kaiser Joseph I., und Elisabeth Christine, Witwe nach Karl VI., jede ihren eigenen Hof-Musikstaat, der aber nur in der Kirche Dienste zu leisten hatte. Bei Ersterer (gest. 1742) war Joh. Jos. Fux Hofkapellmeister von 1713—18. Sein Nachfolger, der früher genannte Heinrich Holzhauser, führte nur den Titel Hof-Musikdirector, ebenso nach ihm Heinrich Ponheimer (gest. 1743). Gottlieb Muffat aus der Hofkapelle war auch hier Hof-Kammerorganist. Diese Kapelle zählte nach Köchel (Fux, S. 77) durchschnittlich bei 28 Angestellte, darunter 5 Sänger. In der Kapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine (gest. 1750) waren, wie schon erwähnt, Tuma als Hofkapellmeister und Wagenseil als Organist angestellt.

Kameraden als Wohn- und Schlafstelle angewiesen war, sah er herab auf den mit Kreuzen und steinernen Denkmälern bedeckten Friedhof. Zur Rechten schloß sich die schmucke, alterthümliche und vielwinklige Magdalenen-Kapelle mit ihren Rundfenstern und Spitzbögen und Vorbauten unmittelbar an die Cantorei an und überragte sie mit ihrem viereckigen Thürmchen. Weiterhin zur Rechten erhob sich das seiner Vollendung nahende Chor- und Curhaus, das in seiner Ausdehnung von funfzehn Fenstern in der Front und drei Stockwerken (das vierte wurde erst später aufgesetzt) dem an solche Verhältnisse nicht gewöhnten Auge als ein Riesengebäude erscheinen mußte. Vom Kapellhause aus gerade gegenüber konnte der Blick längs der Südseite des Domes hingleiten und dem wahrhaft majestätisch sich erhebenden, mit zahllosen Statuen, Thiergestalten und wunderlichen Arabesken-Verschlingungen gezierten Thurme seiner ganzen Höhe nach folgen. Und wenn nun des Abends der Mond sein volles Licht über das hohe, in bunten Farben glänzende Kirchendach ergoß und die über den Friedhof sich senkende Ruhe etwa nur unterbrochen wurde vom Glöckchen am Thore, für einen Sterbenden den letzten Trost erbittend: welches Gemüth konnte solchen Eindrücken gegenüber unempfänglich bleiben! Auf dem ganzen Lebenswege Haydn's wurde ihm ein ähnliches Bild nicht mehr zu Theil. Daß aber hier im Herzen des vom Elternhause getrennten, unter fremden Menschen alleinstehenden Knaben etwas haften blieb, dafür sprechen so manche ernste Instrumental-Sätze des gereiften Mannes, die mit ihrem andächtigen, getragenen Gesange gar wohl sich mit solchen stimmungsvollen Augenblicken verwandt zeigen.

An die Zeit in Hainburg erinnerte den Knaben das sogenannte Primglöckchen, mit dem bei bevorstehendem Gewitter die übrigen Kirchen zum Wetterläuten, und die Stadtbewohner überhaupt zum Gebet ermahnt wurden. Auch der majestätische Klang der großen Josephinischen Domglocke mußte die Gedanken nach Hainburg locken; war sie doch aus dem Erz der von den Türken eroberten Kanonen verfertigt — jener Horden, die auf ihrem Raubzuge gegen Wien in Hainburg so fürchterlich gehaust hatten. Bei besondern Gelegenheiten, z. B. am Charsamstag beim Feste der Auferstehung, oder wenn nach vollzogener Neuwahl die Universität und der Stadtrath zum Dank-

amt nach dem Dom sich begaben, konnte der Knabe der Musik lauschen, die vom Thurnermeister und seinen Gesellen (drei Posaunisten, zwei Zinkenbläsern und einem Fagottisten, dem Thurnermeister selbst) bei den Fenstern des Thurmes abgehalten wurde. — Folgen wir nun dem Knaben auf einem Rundgange im Innern des ehrwürdigen Domes. Da gab es viel zu sehen: Neunundbreißig Altäre waren in dem gewaltigen Raume vertheilt und zu den früher schon bestandenen Grabdenkmälern war eben jetzt jenes des Feldherrn Prinzen Eugen von Savoyen hinzugekommen. Die damals noch vom Kirchengewölbe herabhängende türkische Blutfahne, vom Herzog Karl von Lothringen bei Hamzsabég im Jahre 1684 erbeutet (jetzt im Waffenmuseum der Stadt Wien) gab abermals der Erinnerung an die, diesem Jahre vorangegangene Blutthat Raum. Was aber das Interesse des musiklustigen Knaben besonders in Anspruch nehmen mußte, waren die Orgeln.

Zu den im Jahre 1548 von Schmeltzl besungenen „zwei Orgeln groß und klein" waren seitdem zwei neue hinzugekommen. Da war vor Allem über dem Haupteingange beim Riesenthore die kaum erst vollendete größte Orgel, die aber schon damals nur selten, bei Ankunft und Weggang des kaiserlichen Hofes und jährlich am Todestage ihres Stifters benutzt wurde.[1]

Die noch heutzutage beim täglichen Gottesdienst benutzte Orgel, gegenüber dem im Jahre 1647 errichteten kais. Oratorium, war im Jahre 1701 von dem kais. Hoforgelbauer Ferdinand Römer (gest. 1723) erbaut. Dem Hauptaltare näher gerückt, ersetzte sie eine dritte, die von Schmeltzl erwähnte „große" Orgel, die sich beim südlichen Eingange der Kirche auf dem Chor über

---

1 Der früher genannte ehemalige Küster von St. Stephan und nachmalige bürgl. Branntweinbrenner und Mitglied des ä. R., Georg Neuhauser, (gest. 1724 und unter dem Chor des Domes begraben) ließ diese Orgel auf seine Kosten erbauen, doch entsprach das Werk den Erwartungen nicht; es wurde bald schadhaft und blieb es bis auf den heutigen Tag. Im Jahre 1787 (meldet des „Neue Wienerblättchen") wollte man die Orgel herstellen lassen, der Orgelbauer verlangte 9000 Fl. und nebstdem die kleinere (d. h. die ehemals größte) Orgel zur Verwendung. Zu einem Fond zur Erbauung einer neuen großartigen Orgel wurde in unsern Tagen einstweilen der Grund gelegt durch Vorsorge des gegenwärtigen Domkapellmeisters Preyer.

der untern Sacristei befand. Als noch der Frohnleichnams- oder Markus-Altar außerhalb dem eisernen Gitter im mittlern Schiff des Domes stand, wurde hauptsächlich diese Orgel zum Gottesdienst benutzt und auch noch zu Haydn's Zeit bei feierlichen Gelegenheiten, an Sonn- und Donnerstagen, bei den gewöhnlichen Processionen und an Frautagen Abends beim Liede „geschlagen". Diese Orgel war es, auf der sich die weltberühmten Organisten Paul Hofhaimer, Johann Jakob Froberger, Jakob Häsler, Johann Kaspar Kerl und Gottlieb Muffat vor dem kaiserlichen Hofe hören ließen.[2] Da dieser Chor nur wenige Personen faßte, postirte sich die gesammte Musik bei großen Festen, bei solenner Gegenwart des Hofes an die rechte Seite des Hauptaltars neben den Stühlen der Universität. — Noch beschränkter im Raum war die vierte, die „kleine" Orgel, die älteste des Domes. Sie befand sich, gerade gegenüber der Vorgenannten, beim nördlichen Eingange auf dem nun leer stehenden Chorfuße, unter dem sich der Erbauer desselben, Anton Pilgram, im Jahre 1313 in eigener Figur verewigt hat. Der Chor faßte nur fünf Sänger und wurde von denselben an den Frautagen Abends nach der Complete das Salve Regina und die Litanei gesungen.[3]

Als einen Hauptanziehungspunkt des Friedhofes bot sich unserm Sängerknaben der früher erwähnte, an das Bahrausleihamt angebaute kleine Laden des Buchhändlers Binz. Der Eigenthümer verkaufte nach damaliger Sitte auch Musikalien, denn Handlungen, die sich ausschließlich mit solchen befaßten, kamen in Wien erst später in Gebrauch.[4] Die Auswahl mochte

---

2 Burchard Tischlinger erbaute diese Orgel im Jahre 1507. Sie wurde 1544 von Jacob Kunigschwerd, Stiftsgeistlicher von Zwettl, erneuert und erweitert und 1730 beinahe ganz neu hergestellt von Gottfried Sonnholzer.

3 Diese Orgel wurde 1675 von Christoph Vogel erneuert und war noch 1779 vorhanden, obwohl bereits in unbrauchbarem Zustande. Die Beschränktheit des Raumes läßt auf eine Orgel primitivster Art schließen, wie solche schon im 13. Jahrh. auch in England (Canterbury, Winchester) bestanden. Wegen ihrer geringen Schwere waren sie leicht transportabel und konnten daher leicht auch gelegentlich ausgeliehen werden, wie dies in York im Jahre 1485 geschah. (Vergl. The early English Organ builders, by Edw. F. Rimbault. LLD. London.)

4 Ausführlicheres darüber später in der Chronik.

wohl bescheiden genug sein; von theoretischen Werken etwa der Fux'sche Gradus ad Parnassum, damals das Buch der Bücher für Musiker, die bis dahin bekannten Werke von Mattheson, namentlich dessen vollkommener 'Kapellmeister; von praktischen Werken die früher erschienenen und sauber gestochenen Clavierstücke von Georg und Gottlieb Muffat und eben jetzt (1742) die in Nürnberg veröffentlichte erste Sonatensammlung von C. P. Emanuel Bach. Vorzugsweise aber konnten hier nur Musikalien in Abschrift zu finden gewesen sein, wie solche noch Jahrzehnte später im Verkehr gebräuchlich waren. Derselbe Binz kündigte in den 90er Jahren in der Wiener Zeitung die „neuesten Werke des berühmten Meisters Haydn" an, wie solche „mit größtem Beifall bei dessen Besuch in London aufgeführt wurden" — von demselben Haydn, der im Augenblick als simpler Schulknabe die in den Fenstern dieses kleinen Paradieses ausgelegten kleinen Schätze mit sehnsüchtigem Blicke musterte. — [5]

Wir wenden uns dem Unterricht im Kapellhause zu. Für den Knaben Haydn war dieses Haus in seinem Sinne allerdings, wie Fröhlich sagt [6], „eine hohe Schule der Musik", und wenn es auch nicht, wie zugleich versichert wird, „die größten Lehrer ihrer Zeit" waren, die ihn im Gesang und Instrumentenspiel unterrichteten und ihm namentlich in der Tonsetzkunst die nöthige Anleitung fehlte: so gestand Haydn doch selbst (Beil. II), daß er dort „nebst dem Studiren die singkunst, das Clavier und die Violine von sehr guten Meistern erlehrnte", wobei er namentlich noch hervorhob, daß er „sowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall" gesungen habe. Unter dem „Studiren" ist der nach damaliger Art nothdürftige Unterricht in Latein, Religion, Rechnen und Schreiben zu verstehen. Einen regelmäßigen systematischen Unterricht hat Haydn nie empfangen; er war sich, gleich seinem Bruder Michael, hierin selbst überlassen und blieb zumeist sein eigener Lehrmeister. Rochlitz [7] läßt

---

5 J. G. Binz, den Sohn, werden wir im Jahre 1809 als Schätzmeister des Haydn'schen Nachlasses fungiren sehen.

6 Allgem. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste, herausg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber. 1828. Section II. 3. Thl. S. 243 fg.

7 Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.

Haydn hierüber beiläufig sagen: „Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Composition. In dieser habe ich Andere mehr gehört als studirt: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends blos nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen."

Wie viel Haydn auf diese praktischen Uebungen hielt, haben wir schon früher gesehen; er empfahl sie jedem Tonsetzer; hatte er doch hierin bereits eine tüchtige Vorschule durchgemacht. „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister", sagte er zu Griesinger (S. 119), „aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen." Auf das Studium des Gesanges, worin er ja bei Porpora die beste Schule durchmachte, legte Haydn besonders großen Werth und tadelte es stets, daß so viele Tonmeister componirten, die nicht singen gelernt hatten, „das Singen sei beinahe unter die verlorenen Künste zu rechnen und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren".[8]

Von seinen Lehrern sprach Haydn immer mit dankerfüllter Verehrung und, was Reutter betrifft, mit äußerster Behutsamkeit und nachsichtsvoller Achtung, so daß die Fragenden nähere Umstände errathen mußten und dabei, in selbst nachweisbaren Thatsachen, meistens fehlgingen. Als Haydn's Meister im Gesang werden Gegenbauer und Finsterbusch genannt; Ersterer dürfte ihn wohl auch auf der Violine unterrichtet haben. Beide Männer werden von Dies und Carpani gar nicht, von Griesinger (S. 9) im Vorübergehen doch wenigstens dem Namen nach erwähnt.

Der schon früher genannte (Joh.) Adam Gegenbauer[9],

---

8 W. A. Mozart u. Jos. Haydn. Versuch einer Parallele. S. 104.

9 Nicht zu verwechseln mit dem zu Kirchberg im Jahre 1764 geborenen

gebürtig von Altensteig (Allendsteig) in Nieder-Oesterreich, wurde bei St. Stephan im Jahre 1731 als untergeordneter Violinist angestellt. Im Jahre 1738 wurde er Subcantor an Stelle des abgetretenen Ferdinand Bindel[10] und rückte 1745 als erster Violinist-Accessist vor; in den Kirchen-Rechnungen erscheint er auch als Copist. Bei der Hofkapelle wird er im Jahre 1752 als Concert-Dispensator (Verwalter) und ebenfalls als Copist genannt. Sein jährlicher Gehalt betrug anfangs nur 100 Fl., aber sie dünkten ihm verlockend genug, die Jungfrau Maria Clara Muth als Gattin heimzuführen. Stets kränklich, mußte er endlich die Subcantor-Stelle im Jahre 1753 aufgeben und starb bald darauf, am 4. April 1754, im 51. Lebensjahre. Er hatte in Noth begonnen und endete in Noth; seine Witwe und der zehnjährige Sohn Johann Georg standen am Sarge und wußten nicht, womit sie die Leichenunkosten bestreiten sollten — es fehlte an Allem.

Ein kaum erfreulicheres Bild, was die ärmlichen Verhältnisse betrifft, bietet Haydn's zweitgenannter Lehrer Ignaz Finsterbusch — „ein eleganter Tenorist", wie ihn Griesinger nach Haydn's Aussage nennt. Und dieses Prädicat bezeichnet treffend, wie er in seinem Aeußern und seinen nobeln Passionen dem Meister in Erinnerung geblieben ist. Finsterbusch trat im Jahre 1724 als unbesoldeter Tenorist in die Hofkapelle und wurde im Mai 1730 mit 300 Fl. Gehalt angestellt. Obwohl ihm nach elf Jahren 100 Fl. zugelegt wurden, hatte er noch immer den geringsten Gehalt neben den gleichzeitig angestellten Tenoristen, von denen Gaetano Borghi jährlich 1800 Fl. bezog. Bei St. Stephan scheint Finsterbusch nur als Lehrer fungirt zu haben. Fux sagt, daß er beim Eintritt in die Hofkapelle eine ziemlich schwache Stimme und Brust gehabt habe, „obwohlen sonst die arth zu singen bey ihm gut ist". Trotz seiner Schwächlichkeit heirathete er frühzeitig und fand bei rasch sich vermehrender Familie sein Auskommen nicht. Nach dem Tode seiner ersten Frau im November 1740 führte er schon

---

Franz Xaver Gegenbauer, der 1771 als Sängerknabe in die Cantorei von St. Stephan aufgenommen wurde.

10 F. Bindel starb als Regens-Chori der Pfarrkirche St. Leopold in der Leopoldstadt am 12. Oct. 1745, alt 58 Jahre.

nach drei Monaten Maria Susanna, die Tochter des Violoncellisten der Hofkapelle, Johann Crammer, als zweite Frau heim. Er starb am 29. April 1753 als kais. Hof- und Kammermusikus im 49. Lebensjahre. Die Kaiserin unterstützte seine Witwe, die er fast mittellos hinterließ, durch Vergütung der Kranken- und Leichen-Unkosten und setzte ihr nebst dem eine Pension von 100 Fl. aus. Den einzigen Sohn übernahm ein Kloster in Ungarn. Unter den Kreisen, in denen Finsterbusch unterrichtete, wird auch das noch jetzt bekannte Haus Managetta genannt. Was die obige Bezeichnung „elegant" besagen will, verräth uns das Inventar seines Nachlasses: „Röcke und Westen mit massiv silbernen Knöpfen, Jagdanzüge, Stutzen, Hirschfänger, Flinten, Terzerole, türkische Pistolen, Weidmannstaschen und alles Nöthige zum Wachtelfang; ferner eine Sammlung Gemälde, bestehend aus Landschaften, Blumenstücken, vielen Porträts, darunter Kaiser Joseph I. und Prinz Eugen — also Jagdfreund und Kunstliebhaber und wohl auch selbst ausübender Maler. —

Wie wir früher schon erfuhren, wurde im Kapellhause kein Unterricht in der Compositionslehre ertheilt. Griesinger sagt (S. 10), daß sich Haydn erinnerte, in der theoretischen Musik nur zwei Lectionen von dem „braven" Reutter erhalten zu haben. Dies (S. 22) geht der Frage vorsichtig aus dem Wege, muß aber doch die vernachlässigten Studien eingestehen und läßt Reutter dabei so glimpflich wie möglich durchschlüpfen. „Sobald Joseph (sagt Dies) in seinem neu angetretenen Stande so viel Unterricht empfangen hatte, als nöthig war, die Pflichten eines Chorknaben zu erfüllen, erfolgte im Unterricht ein großer Stillstand, woran vielleicht die zu sehr überhäuften Geschäfte des Kapellmeisters Schuld waren." Beide Gewährsmänner aber, Dies und Griesinger, stimmen darin überein, daß es den Knaben gar bald mächtig antrieb, selbst zu schaffen. Auf jedem Blatt Papier, dessen er habhaft werden konnte, wurden mühsam fünflinige Netze gezogen und Notenköpfe neben- und übereinander aufgestapelt, denn Haydn glaubte damals, „es sei schon recht, wenn nur das Papier hübsch voll sei". So ertappte ihn Reutter einmal auch bei einem, sich mit zwölf und mehr Stimmen brüstenden Salve regina, lachte herzlich über die Figuren, die keine Kehle und kein Instrument hätte ausführen können, wie auch über die Einfalt des Knaben, so viele Stimmen be

wältigen zu wollen, ehe er noch im Stande sei, auch nur mit Zweien fertig werden zu können. „O du dummes Büberl" (schalt er ihn aus), „sind dir denn zwei Stimmen nicht genug?" Statt ihm aber diese zwei Stimmen führen zu lehren, gab er ihm den müheloſern Rath, die Vespern und Motetten, die in der Kirche aufgeführt wurden, zu variiren, welche Arbeiten dann der vielbeschäftigte Mann gelegentlich mag durchgesehen haben. „Das Talent lag freilich in mir" (sagte Haydn): „dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts." [11] Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß die Entstehung von Haydn's erster Messe, F-dur, obwohl sogar, genauer bezeichnet, das Jahr 1742 angegeben wird, schon in diese Zeit fallen sollte; vielmehr wird dieselbe naturgemäßer in die 50er Jahre zu setzen sein. —

Einer Mitwirkung Haydn's bei etwaigen theatralischen Vorstellungen im Kapellhause wird nirgends Erwähnung gethan. Daß zwei seiner Mitschüler, Typer und Wittmann, zu einer ähnlichen außer Haus stattgefundenen Gelegenheit beigezogen wurden, haben wir früher bestätigt gesehen. Diesen Beiden können wir als Mitschüler Haydn's noch einen Dritten, den nachmaligen Altisten Vincenz Kneer anreihen. Er war nach Dlabacz's [12] Angabe im Jahre 1738 zu Klosterneuburg geboren, kam zuerst in die Singschule des Franz Witzig, Musikers im dortigen Stift der regulirten Chorherren und wurde (etwa im Jahre 1746) von Reutter als Sängerknabe aufgenommen. Neben Joseph und Michael Haydn sang er in der Charwoche vor Maria Theresia und ihrem Gemahl Franz I. die Lamentationen. Er wurde später ein vortrefflicher Baß-Sänger im Orden der barmherzigen Brüder und starb im Jahre 1808. (Privat-Mittheilungen bezeichnen auch einen Ignaz Gegenbauer, in den 60er Jahren Schullehrer in Tulln in Nieder-Oesterreich, als Mitschüler Haydn's. Es kann dieser jedoch kein Sohn des vorgenannten Gegenbauer gewesen sein, da dessen hinterlassener einziger Sohn, Johann Georg, beim Tode des Vaters, wie erwähnt, erst 10 Jahre zählte.) —

Die Masse Musik, die Haydn beim täglichen Kirchendienste

---

11 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 10.

12 Hist. Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815 II. S. 77.

im Verlauf eines Decenniums in sich aufnahm, konnte nicht spurlos an einem obendrein so empfänglichen Gemüthe vorübergehen. Seine Domäne wurde allerdings vorzugsweise Symphonie und Quartett, in denen er seinen eigenen Weg ging, wogegen er in der größeren ersten Hälfte seiner Gesangswerke und selbst in seinen späteren besten Kirchenwerken sich nie ganz frei zu machen wußte von traditionellen Ueberlieferungen und nothgedrungenen Concessionen an den herrschenden Geschmack. Nichtsdestoweniger haben die meisten dieser Werke, einen Theil der kleineren so gut wie verschollenen ersten Kirchenstücke ausgenommen, ihre Lebenskraft bis auf den heutigen Tag bewährt und verdanken diese besonders ihrer klaren, abgerundeten Anlage, der sangbaren und wirkungsvollen Behandlung der Singstimmen und dem ungesuchten, frischen und kernigen Zuge, der sie durchströmt. Bemerkenswerth sind besonders so manche Chornummern, in denen der Einfluß der ernsten, gediegenen Werke eines Palotta, Tuma, Fux und Caldara (aus seiner früheren Zeit) unverkennbar hervortritt, nur daß sie der Meister gleichsam verjüngt wiederzugeben wußte.

Den Einladungen zu bürgerlichen Festlichkeiten, wobei die Sängerknaben passende Gesänge vortrugen, von den Festgebern bewirthet wurden und mitunter sogar Tafeldienste versahen, kamen die im Kapellhause knapp gehaltenen Schüler mit Leidenschaft entgegen. Auch Haydn, nachdem er einmal die Vortheile dieser Ausflüge kennen gelernt hatte, gewann eine erstaunliche Zuneigung zu ihnen und verdoppelte seinen Fleiß, als geschickter Sänger möglichst bekannt zu werden. Denn mit dem Wachsthum seiner kleinen Figur hielt auch sein Hunger gleichen Schritt, und um diesen zu stillen, stopfte er sich (wie er noch als Greis den Gebrüdern Prinster, seinen braven Waldhornisten, gestand) gar oft beim Aufwarten die Taschen voll Nudeln und ähnlichen Leckerbissen.

An Fleiß und Strebsamkeit von Haus aus gewöhnt, kam unserm Sängerknaben kein Opfer zu schwer an, wenn es galt in seinen Musikstudien Fortschritte zu machen. Obwohl bei Schelmstücken nicht der Letzte, verließ er doch seine Kameraden, die sich auf dem Friedhofe herumtummelten, um seine Aufgabe zu vollenden; oder er schlich sich in den Dom, sobald er die Orgel vernahm, deren Behandlung er nach Jahren, wie es

scheint, ohne jede weitere Anleitung selbst erlernte. Und wie er durch hübsche Stimme und guten Vortrag schon in seinem Geburtsorte und dann in Hainburg die Aufmerksamkeit auf sich zog, so fand er auch hier bei Hoch und Niedrig immer mehr Beifall. Einiges aus dieser Zeit erfahren wir von ihm selbst, müssen aber dazu in seinem Lebensgange weit vorgreifen. Die Esterházy'sche Kapelle war im Jahre 1808, ein Jahr vor Haydn's Tode, nach Wien gekommen, um bei einer Kirchenfeierlichkeit mitzuwirken. Bei dieser Gelegenheit machte sie, von Concertmeister Hummel und Anton Polzelli, Haydn's Lieblingsschüler, geführt, dem 76jährigen Greis in kleinen Abtheilungen ihre Aufwartung, wobei Haydn nicht unterließ, die fürstlichen Sängerknaben zu Fleiß und Frömmigkeit aufzumuntern. „Ich war auch 'mal so ein Sängerknab'" (redete er sie an), „der Reutter hat mich von Hainburg nach Wien mitgenommen zu St. Stephan. Ich war fleißig. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavierl unterm Arm und ging damit auf den Boden, um ungestörter mich auf selbem üben zu können. Wenn ich Solo sang, bekam ich immer vom Bäcken dort neben der Stephanskirche ein Kipfel [13] zum Geschenk. Seid nur recht brav und fleißig und vergeßt nie auf Gott."

Noch nicht lange eingetreten ins Kapellhaus, hatte Haydn die Function beim Leichenbegängnisse des kais. Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux mitzubegehen. Fux war am 13. Febr. 1741 im 81. Lebensjahre verschieden und wurde zu St. Stephan in einer Gruft bei seiner ihm zehn Jahre vorausgegangenen Gattin beigesetzt. Haydn betrachtete dessen Würde wohl als die Höchste im Staat. Die Wiege dieses Hofkapellmeisters war eine Bauernhütte gewesen, und nun sang ebenfalls ein Bauernjunge am Sarge dieses Mannes das Libera, ihn vielleicht beneidend um die im Leben eingenommene hohe Rangstufe und nicht ahnend, daß er selber bahnbrechend einst zu weitstrahlendem, unvergänglichem Ruhme gelangen sollte. Für Haydn aber war dieser Todesfall insofern von Bedeutung, als die daraus folgende Erweiterung der Amtsbefugnisse Reutter's auch rückwirkend auf die häufige Verwendung Haydn's bei der Hofkapelle wurde. —

13 Bäcken — Provincialismus für Bäcker; Kipfel — ein Mundgebäck.

Dieser Trauerceremonie folgte in wenig Wochen ein von Stadt und Land mitempfundenes frohes Ereigniß, das dem Knaben zum erstenmale den Anblick einer festlich beleuchteten Stadt bot. Es war dies am 13. März 1741, an welchem Tage in den Straßen Wiens eine freudig erregte Volksmenge wogte und die Burg ringsum von Jubelruf ertönte, denn die Monarchin hatte nach dem rasch sich folgenden Verlust zweier Töchter den ersten Sohn und Thronerben, den nachmaligen Kaiser Joseph II., geboren. In noch größerem Maßstabe wiederholte sich die Beleuchtung am 23. und 24. April, als die in jugendlicher Anmuth prangende Herrscherin zum erstenmale nach ihrer Entbindung und nach feierlicher Vorsegnung durch den päbstlichen Nuntius Paolucci, begleitet von den Erzherzoginnen Maria Anna und Maria Magdalena, im offenen Wagen ausfuhr, um unter den herzlichsten Vivatrufen ihres Volkes die ihr zu Ehren errichtete Triumphpforte am Hof und die glänzende Beleuchtung der öffentlichen und Privatgebäude in Augenschein zu nehmen. Auch die Geburt des zweiten Erzherzogs, Karl Joseph (1. Febr. 1745) wurde am 14. März in ähnlicher Weise gefeiert und eine noch größere Festlichkeit fand statt am 28. Oct. desselben Jahres bei der Rückkunft der Majestäten von Frankfurt a./M., wo Franz von Lothringen, Gemahl und Mitregent Maria Theresia's, am 13. Sept. als deutscher Kaiser gekrönt worden war. Auf 32 Schiffen war der Hof sammt Gefolge auf der Donau herabgelangt und hielt in Wien, die verschiedenen in den Hauptstraßen errichteten Triumphbögen passirend, seinen Einzug. Bei der allgemeinen Stadt-Illumination zeichnete sich diesmal namentlich das Rathhaus aus durch viele Hunderte farbiger Lampions und eine Reihe großer Transparent-Pyramiden. Diese Feste wurden natürlich auch im Dome durch Hochamt und Te Deum verherrlicht. In Haydn aber legten solche Scenen gleichsam den ersten Keim zu jener, von ihm bis zum letzten Athemzug bewahrten unverbrüchlichen Anhänglichkeit an das Kaiserhaus, der er ja in dem tief empfundenen Kaiserliede so beredten Ausdruck zu geben wußte.

Die in die 40er Jahre fallende Neugestaltung des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn bei Wien gab Veranlassung zu einer ergötzlichen Begebenheit in Haydn's Sängerzeit, denn es wurde ihm hier von Seite seiner Kaiserin eine Auszeichnung zu

Theil, die ihm unvergeßlich blieb und für die er noch nach Jahren als Kapellmeister und bereits berühmter Mann bei der hohen Frau sich zu bedanken nicht unterließ. Aus den Trümmern eines durch die Türken im Jahre 1683 zerstörten Jagdschlosses hatte Kaiser Leopold I. für seinen Sohn und Nachfolger Joseph I. einen Landsitz erbauen lassen, der aber erst unter Maria Theresia seine jetzige Gestalt erhielt. Die Ausführung dieses neuen Schloßbaues geschah eben jetzt nach dem Plane des kaiserlichen Hofarchitekten Freiherrn von Pacassi. Das Wiener Diarium spricht auch schon im Januar 1743 von der Auszierung des Schlosses und gleichzeitigen Anlegung der großen Allee von hier nach dem früher von Kaiser Karl VI. bevorzugten Laxenburg. Schönbrunn [14] wurde nun der Lieblingsaufenthalt der jugendlichen, kaum zur Regierung gelangten Maria Theresia, wo sie häufig, von allen Seiten bedrängt, in der nahe dabei gelegenen Marianischen Gnadenkirche zu Hietzing für das Wohl ihres Reiches betete und Trost und Stärkung im Gebete suchte.

In den Pfingstfeiertagen des Jahres 1745 war der kaiserliche Hof wieder in Schönbrunn und wurde die Musik beim Gottesdienst durch Mitglieder der Hofkapelle und des Chores bei St. Stephan ausgeführt. Die Sängerknaben, ihrer Amtspflicht enthoben, nutzten die Gelegenheit, sich freier bewegen zu können, weidlich aus, durchstreiften den jungen Park und kletterten auf den noch aufgestellten Baugerüsten jubelnd und lärmend von Stock zu Stock. Einer aber unter ihnen trieb es am ärgsten: Allen voran, eiferte er seine Kameraden durch sein Beispiel immer wieder von Neuem an. Wiederholt, aber immer vergebens, hatte die Kaiserin, von ihren Fenstern aus das waghalsige Treiben bemerkend, Befehl gegeben, den Jungen das Herumklettern zu untersagen. Endlich wurde ihr die Sache zu arg; als die Wildfänge sich abermals blicken ließen und gerade im besten Zug waren, wurde Hofkapellmeister Reutter herbei befohlen und die Kaiserin bezeichnete ihm voll Eifer namentlich

---

14 Beschreibung des kais. Lustschlosses Schönbrunn. Wien 1805. Metastasio, der gern daselbst verweilte, besang es in der Ode „La delicioza imperial Residenza di Schonbrunn". Vienna 4to Pubblicata colle Stampe del Ghelen nel 1776. Siehe auch Opere del Sig. Abate Pietro Metastasio. Nizza 1783. Tomo X. p. 376 seq.

einen blonden Dickkopf als den eigentlichen Rädelsführer. „Das ist der Sepperl"! rief der Kapellmeister, dem Buben mit dem Finger drohend. „„Nun, so laß Er ihm einen recenten Schilling aufmessen"", befahl die Kaiserin, und Reutter sorgte dafür, daß diese allergnädigste Auszeichnung gewissenhaft befolgt wurde.

Nichtsdestoweniger war Reutter mit Sepperl's Leistungen im Singen so zufrieden, daß er dem Vater, der sich bei ihm nach der Aufführung seines Sohnes erkundigte, geradezu erklärte: wenn er auch zwölf Söhne hätte, wolle er doch für Alle sorgen. Dieser Ausspruch und wohl auch die Anregung theilnehmender Freunde mögen den Vater bestimmt haben, auch seinen zweitältesten Sohn, Johann Michael, für den Musikerstand zu bestimmen. Angenommen, daß er ebenfalls nach üblichem Brauch das achte Lebensjahr erreicht haben mußte, wird es etwa im Herbst 1745 gewesen sein, daß Joseph die Freude erlebte, seinen Bruder Michael, den er überhaupt noch gar nicht persönlich kannte, als Sängerknaben im Kapellhause aufgenommen zu sehen. Er hatte nun Jemand, mit dem er von der Heimath, von Vater und Mutter reden konnte, und, was ihm besondere Genugthuung gewährte, der Bruder wurde ihm bald in einzelnen Lehrgegenständen zur Nachhülfe anvertraut. Ohne die nöthigen Vorkenntnisse konnte Michael ins Kapellhaus nicht eingetreten sein, doch fehlen darüber positive Anhaltspunkte. Nicht einmal die mit vieler Wärme von Michael's Verehrern geschriebene Broschüre [15], welcher nachfolgend zum Theil das Nöthige entnommen ist, giebt genügenden Aufschluß. Das Einzige und nicht Unwahrscheinliche, was sich über Michael's musikalische Vorbereitung vermuthen läßt, wurde S. 24, in der Anmerkung No. 6, mitgetheilt.

Michael mußte Reutter um so willkommner gewesen sein,

---

15 Biogr. Skizze von Michael Haydn (von Schinn und Otter). Salzburg 1808. Dies (S. 24) läßt auch den Bruder Johann ins Kapellhaus wandern und von Joseph unterrichten. Das ist ein Irrthum. Johann wurde erst im Jahre 1743 geboren, hätte also erst in einer Zeit eintreten können, in welcher Joseph längst schon das Kapellhaus verlassen hatte. Thatsächlich aber kam Johann, soweit die Nachrichten lauten, erst ums Jahr 1800 vorübergehend nach Wien. Griesinger erwähnt der Aufnahme Michael's gar nicht. Andere lassen Michael ins Jesuiten-Seminarium eintreten.

als er eine wohlklingende, drei Octaven (von f bis zum dreigestrichenen f) umfassende Sopranstimme besaß und der ältere Bruder ohnedies sich den Jahren näherte, in denen er der Zeit durch mutiren seinen Tribut zahlen mußte. Auch Michael hatte Reutter's heftiges Temperament oft zu fühlen und er erinnerte sich der empfangenen Züchtigungen noch sehr wohl, als er zu Ende der 90er Jahre Wien besuchte. Scherzend sagte er zu den ihn begleitenden Freunden, indem er im Vorübergehen auf das Kapellhaus deutete: „In dem lieben Hause habe ich manches Jahr hindurch wöchentlich einen Schilling bekommen.“ Den Salzburger Nachrichten zufolge (die dabei aber wohl der Zeit etwas voraus eilen) suchte sich Michael frühzeitig eine weit vielseitigere Bildung anzueignen, als sein älterer Bruder; er wurde der lateinischen und italienischen Sprache vollkommen inne, war in der klassischen und vaterländischen Literatur zu Hause, studirte eifrig Geschichte und las mit Vorliebe Reisebeschreibungen. Einen gewissen Hang zur Bequemlichkeit, von dem noch Mozart zu erzählen wußte, ersetzte er später durch verdoppelten Fleiß. Composition betrieb er schon im Kapellhause eifrig, obwohl auch er darin sich selbst überlassen war. Aber auch anregend auf die Mitschüler wußte Michael zu wirken, indem er, nach Originalität trachtend, unter ihnen ein eigenes Kunstgericht einsetzte, durch welches jedes Plagiat entdeckt und verdammt werden sollte. Auf der Orgel konnte er bald den Organisten bei St. Stephan substituiren, wofür er allemal einen Groschen Entgeld erhielt, bald aber, im Gefühl seiner zunehmenden Fähigkeit, voll Stolz erklärte, fortan sich nur für sieben Kreuzer dieser Mühewaltung zu unterziehen, welche Summe ihm dann auch willig zugestanden wurde.

Als ausübender Sängerknabe wird Michael ausdrücklich erwähnt beim Leopoldsfeste, das, wie alljährlich, auch im Jahre 1748 in dem an der Donau, nahe bei Wien gelegenen regulirten Chorherrnstift Klosterneuburg gefeiert wurde und wohin sich, ihrer Gewohnheit gemäß, die Kaiserin von Schönbrunn aus Donnerstag den 14. November hinbegab, begleitet von ihrem hohen Gemahl Franz I., Herzog Karl und Prinzessin Charlotte von Lothringen und dem benöthigten Hofstaate. Sie hörte an diesem Tage die Vor-Vesper, nahm im landesfürstlichen Stiftsgebäude das Abendessen und übernachtete daselbst in den

prachtvoll hergerichteten Kaiserzimmern. Am funfzehnten, dem eigentlichen Festtage des Schutzpatrons von Nieder-Oesterreich, verrichtete Maria Theresia ihre Andacht beim Grabe des heil. Leopold, wohnte dem feierlichen Hochamte bei, speiste Mittags im Stiftsgebäude an öffentlicher Tafel unter einem Baldachin unter Aufwartung des Prälaten und aller Stiftsgeistlichen und des hohen Adels, besuchte Nachmittags die Schatzkammer, die Kunst- und Naturalien-Sammlungen, die reiche Bibliothek und Bildergalerie und fuhr nach beigewohnter Vesper wieder nach Schönbrunn zurück. Die Kirchenmusik wurde bei dieser Gelegenheit durch die kaiserliche Hofkapelle unter Reutter's Direction besorgt, und die Kaiserin, die gleich ihren Vorfahren selbst musikalisch gebildet war und namentlich im Gesange so Vorzügliches leistete, daß sie einst den berühmten Sänger Senesino durch ihren seelenvollen Vortrag zu Thränen gerührt hatte, widmete der musikalischen Aufführung diesmal besondere Aufmerksamkeit. Namentlich fesselte sie das schön ausgeführte Solo eines Sängerknaben um so mehr, als es ihr in letzter Zeit nicht unbemerkt geblieben war, daß es mit der von ihr oft gerühmten Stimme des bisherigen Solisten, unsers Joseph, bereits abwärts ging, denn er begann zu mutiren und zwar so auffallend, daß Reutter von der Kaiserin den scherzhaften Vorwurf hören mußte, der Gesang des jungen Haydn sei eher ein Krähen zu nennen. Reutter hatte den Wink verstanden und ließ die Solistenstelle durch den jüngern Bruder Michael einnehmen, der nun ein Salve Regina mit solchem Zauber sang, daß er vor beiden Majestäten erscheinen mußte, die ihn belobten, sich nach seiner Herkunft erkundigten und ihm vierundzwanzig Ducaten einhändigen ließen. Von Reutter befragt, was er mit so vielem Gelde anfangen wolle, antwortete der Knabe ohne langes Besinnen: „Unserm Vater, dem vor kurzem ein Thier gefallen, will ich die Hälfte schicken; die andere Hälfte aber bitte ich Sie, mir aufzubewahren, bis sich auch m e i n e Stimme bricht.“ Reutter nahm das Geld, vergaß aber, es je wieder zurückzugeben.[16]

---

16 Vergl. Dies, S. 27. Die biogr. Skizze von Michael Haydn sagt (S. 6) dagegen nur, daß Michael aus den Händen des kais. Paares 24 Ducaten erhielt, mit der Aufforderung, sich sogleich eine Gnade auszubitten,

Joseph sah sich also durch seinen jüngern Bruder zurückgesetzt. Die Besorgniß, daß ihm seine Stimme, die bereits wie auf einer Kante in Doppeltönen hin und her wankte, bald gänzlich den Dienst versagen werde, mußte ihn mit Angst und Trauer erfüllen. In dieser Trübsal soll ihm von Reutter bedeutet worden sein, daß es ja ein Mittel gäbe, seine Stimme nicht nur wieder herzustellen, sondern ihren Werth an Umfang, Biegsamkeit und Wohllaut sogar zu erhöhen. Reutter durfte ja nur auf die Hofkapelle hinweisen, die im Augenblick noch nahezu ein Dutzend Castraten (Sopranisten und Contraltisten) zählte. Mochte nun der Vater durch Joseph selbst oder durch Reutter darüber verständigt und um seine Ansicht und etwaige Einwilligung befragt worden sein, oder kam ihm von anderer Seite die Sache als eine etwa schon geschehene zu Gehör — genug: er machte sich schleunigst auf den Weg nach Wien und betrat das Zimmer des Sohnes, in größter Besorgniß, etwa schon zu spät zu kommen, mit der naiven Frage herauspolternd: „Sepperl! thut dir was weh? Kannst du noch gehen?" Hocherfreut, noch zu rechter Zeit das Messer von ihm abgewendet zu haben, protestirte er gegen jedes weitere Ansinnen dieser Art, worin ihm auch ein zufällig anwesender Castrat vollkommen beistimmte. Ohne diese kräftige Einsprache des Vaters wären wir demnach nahe daran gewesen, die zweifelhafte Bereicherung um einen weitern primo uomo oder Musico (wie ihn die italienische Umgangssprache in zarter Weise bezeichnet) mit dem Verluste eines Begründers unserer neueren Instrumentalmusik theuer genug erkauft zu haben.[17] —

---

worauf Michael blos um die Erlaubniß bat, die Hälfte seinem armen, guten Vater schicken zu dürfen.

17 Die Wahrheit dieser Anekdote wird ebenso oft verneint wie beglaubigt. Carpani (p. 280) hält sie für unwahrscheinlich. Le Breton und Framery stützen sich auf Pleyel's Aussage. Die Allg. Mus. Ztg. (1811, S. 149) widerlegt Le Breton und bestreitet gleich Carpani die Möglichkeit der dabei nothwendigen Operation auf deutschem Boden und in Wien, gleichsam unter den Augen einer sittlich strengen Regentin (was allerdings nicht ausschlösse, daß man ja Haydn hätte ganz einfach nach Italien schicken können). Griesinger wiederum (S. 11) erzählt den Vorfall, führt den Vater sogar selbstredend ein und sagt zum Schlusse: „Die Wahrheit dieser Anekdote wurde mir durch Personen verbürgt, denen sie Haydn öfters erzählt hatte." Daß sich

Das am 22. des Weinmonats 1749 abgehaltene Priester-Jubiläum des Cardinal-Erzbischofs Kollonicz [18] mag wohl das letzte Fest gewesen sein, dem der nun im Jünglingsalter stehende Haydn als ausübender Sänger beigewohnt haben dürfte. Es ist nicht unwichtig, sich die Eindrücke, welche die andächtige Gemeinde bei Gelegenheit großer kirchlicher Feste empfängt, zu vergegenwärtigen, diese reiche, die Sinne wahrhaft berauschende Entfaltung des vollen Glanzes der kirchlichen Macht, zu deren Verherrlichung Haydn selbst fast ein halbes Jahrhundert später durch seine großen Messen so wesentlich beitrug. Haben wir früher nur summarisch von ähnlichen Festen Notiz genommen, folgen wir für diesmal, wo wir zugleich vom Dome Abschied nehmen, etwas eingehender den einzelnen Momenten der seltenen Feier einer Secundiz. [19]

Die mächtigen Klänge der großen Domglocke, die den Morgen am 22. October begrüßten, ermahnten alle zum Feste befohlenen Ordensgeistliche und Pfarrer, sich in der erzbischöflichen Residenz einzufinden, wohin sich auch die höheren geistlichen Würdenträger und der Stadt-Magistrat begaben. Die hier Versammelten zogen hierauf um 9 Uhr in Procession unter dem

---

Haydn, wie ebenfalls behauptet wird, bei guter Laune einen Scherz erlaubt habe, ist undenkbar. Was Plevel betrifft, vergesse man nicht, daß er längere Zeit mit Haydn unter einem Dache wohnte und in der Wärme des täglichen Umganges Manches aus des Meisters Mund vernahm, was diesem eben nur in unabsichtlicher Weise Aug' gegen Auge entschlüpfte.

18 Sigismund Graf von Kollonicz wurde 1699 zum Priester geweiht und hielt in Wien sein erstes Meßopfer bei den Karmelitern zu St. Joseph. Der Reihe nach Domherr zu Gran, Titular-Bischof zu Skutari, wirklicher Bischof zu Waizen, wurde er 1716 von Kaiser Karl VI. als Bischof nach Wien berufen, wo er im folgenden Jahre am 13. Mai den Taufact bei der nachmaligen Kaiserin Maria Theresia verrichtete. Im Jahre 1723 begrüßte Wien in ihm den ersten Erzbischof, und 1727 ernannte ihn Pabst Benedikt XIII. zum Cardinal. Er starb, der letzte aus seiner Familie, am 12. April 1751 im 75. Lebensjahre „reich für die Armen und arm für sich, wiewohl er reich war". Sein Leichnam ruht im Dome, wo ihm ein prächtiges Grabmal in Alabaster und Marmor, Brustbild vom Bildhauer Raphael Donner, in der großen Fraukapelle errichtet wurde. (Siehe Beschreibung der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien. 1779. (von Ogesser.) S. 246.

19 Die ausführliche Beschreibung giebt das Wiener Diarium 1749, Nr. 86 und 87.

Glockengeläute sämmtlicher Kirchen Wiens in folgender Ordnung in den Dom: Die Bewohner des Armenhauses und einige Bruderschaften; die Geistlichkeit der Stadt- und Vorstadt-Pfarreien nach ihrer Rangordnung; die Dienerschaft und die Hausbeamten Sr. hochfürstlichen Eminenz; die Consistorialräthe; zwei Chöre Trompeter und Pauker; dem Pfarr-Kreuze folgend: die sämmtlichen Mitglieder des unter dem Ehrengreis erbauten großen Cur- und Chorhauses (die Cur-Kapläne, Beneficiaten und Curaten unter ihrem Chormeister, Consistorialrath Dr. Joh. Baptist Dembser); dem erzbischöflichen Kreuze folgend: das Metropolitan-Capitel (12 theologische Doctoren und infulirte Prälaten) mit der Cappa magna angekleidet; die als Assistentes honorarii fungirenden Ordens-Prälaten von Klein-Mariazell, St. Dorothee, Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Göttweig und Melk; sieben Bischöfe: Graf Esterházy (von Neutra), Graf Salm (von Tourna), Baron Klobusizky (von Agram), Graf Halleweil (von Neustadt), Graf Zichij (von Raab), Graf Engel (von Belgrad), Franc. Ant. Marxer (von Chrysopolis); der Erzbischof von Colosca Graf Csacky, und der Erzbischof und Bischof von Waizen Graf Althann, Beide mit Mantelet, Rochet und Mozzet angethan; der Cardinal-Erzbischof selbst in vollem Ornate; der Bürgermeister von Wien, Andreas Ludwig Leutgeb; Stadtrichter Jos. Koffler; der gesammte Stadtrath und das k. k. Stadt- und Landgericht. — In der oberen Sacristei angelangt, wurden die Erzbischöfe, Bischöfe und Prälaten mit den Pluvialen angekleidet und mit der Inful bedeckt und begaben sich sodann, sämmtlich versehen mit am Arme getragenen, reich geschmückten Kränzen (der Cardinal mit einem von der Kaiserin verehrten Kranz aus purem Golde) zum Kirchenthor beim Prim-Glöckchen und empfingen daselbst mit dem üblichen Asperges und darauffolgendem Veni sancte Spiritus beide Majestäten, den 8jährigen Erzherzog Joseph, Erzherzogin Maria Anna (Schwester der Kaiserin) und Prinzessin Charlotte (Schwester des Kaisers Franz). Der Hochaltar funkelte in hundertfältigem Kerzenglanze und den ganzen Dom erhellte das Lichtmeer zahlreicher krystallener Kronleuchter, und alle Altäre prankten im Schmucke auserlesener Blumen und Sträucher. Beim Hochamte assistirte die sämmtliche genannte hohe Geistlichkeit nach ihrer Rangordnung und jeder Bischof und Prälat hatte seinen besonderen Geistlichen zur Bedienung.

Der Kelch, dessen sich der Cardinal bediente, war mit einem aus purem Silber getriebenen Kranze geschmückt, ein Geschenk der Königin von Portugal. Nach vollendetem Hochamte, dessen musikalischen Theil die Hofkapelle besorgte, intonirte Se. Eminenz das Te Deum und verfügte sich sodann mit der hohen Geistlichkeit in das kaiserliche Oratorium, daselbst den allerhöchsten Herrschaften den Segen ertheilend, worauf dann der junge Erzherzog in die kaiserliche Burg zurückkehrte. Nachdem der Cardinal-Erzbischof in der unteren Sacristei die Pontificalien abgelegt hatte, empfing er die Majestäten und deren hohes Gefolge beim Ausgang des Oratoriums und ging mit ihnen zu Fuß in die erzbischöfliche Residenz, wo sie nun seine Gäste waren. An der Tafel saßen ferner noch die Minister und einige Hof- und bürgerliche Damen, im Ganzen 41 Personen. Noch vor der Tafel überbrachte der Obristkämmerer Graf Khevenhüller im Namen beider Majestäten dem Jubilar ein mit Smaragden und Brillanten besetztes Pontifical-Kreuz und einen gleich kostbaren Ring. Die Tafel (versichert das gewissenhafte Wiener Diarium) war ungemein prächtig, absonderlich aber das Desert. Nach etwa vierstündigem Aufenthalte kehrte der kaiserliche Hof nach dem Lustschlosse Schönbrunn zurück. Am folgenden Tage gab der Cardinal noch den versammelten Bischöfen, Prälaten, dem Domcapitel und einigen Cavalieren eine glänzende Tafel. —

Haydn's Tage im Kapellhause waren gezählt. Die absprechende Aeußerung seiner Kaiserin hatte ihm gewissermaßen den Gnadenstoß gegeben. Er stand nun im achtzehnten Lebensjahre; mit seiner gebrochenen Stimme war er ganz unfähig, als Chorsänger weiter zu dienen; ihn etwa als Violinspieler zu verwenden, scheint Niemandem, auch Reutter nicht, eingefallen zu sein. Jedenfalls konnte dieser sein Gewissen damit beschwichtigen, daß er ja, trotz der dem Vater gegebenen Versprechungen, seiner Instruction nach eigentlich nicht verpflichtet war, zu Haydn's weiterem Fortkommen behülflich zu sein. Der arme Mensch wurde ihm nachgerade lästig und er wartete nur eine passende Gelegenheit ab, seiner ohne Umschweife los zu werden. Diese Gelegenheit bot sich unerwartet schnell und Haydn selbst

gab die nächste Veranlassung dazu. Obwohl längst über die Kinderjahre hinaus, aber voll lebhaften Temperaments, erging er sich noch immer gerne in Neckereien und muthwilligen Streichen. Da spielte ihm sein böser Dämon zu rechter Zeit das Werkzeug in die Hand, seinem Schicksale eine entscheidende Wendung zu geben. Eine neue Scheere hatte den Hausrath der Schule vermehrt und ihre Tauglichkeit mußte natürlich an allen nächstliegenden Gegenständen erprobt werden; auch der Zopf eines im Schulzimmer in der Vorderbank sitzenden Mitschülers schien Haydn ein passendes Object. Der Zopf fiel und der Thäter wurde bei Reutter verklagt und dieser verurtheilte ihn augenblicklich zu Stockschlägen auf die flache Hand Vergebens flehte Haydn um Nachsicht und Abänderung dieser entehrenden Strafe; aufs äußerste getrieben, erklärte er endlich schamerfüllt, lieber gleich aus dem Kapellhause austreten zu wollen. „Da hilft nichts" (herrschte der rauhe Vorgesetzte) „du wirst zuerst geprügelt und dann — Marsch!" [20] —

---

20 Auch diese Anekdote wird mehrfach bestritten. Griesinger erwähnt derselben gar nicht und widerspricht (ohne sich zu nennen) Le Breton in der Allg. Mus. Ztg. (1811, Nr. 8), dagegen Letzterer behauptet, Neukomm habe die Anekdote von Haydn selbst erzählen hören. Dies ebenfalls erzählt sie ausführlich S. 28.

5.

Chronik.

Wien in den Jahren 1740 bis 1766.[1]

Wir sind bei einem wichtigen Lebensabschnitte Haydn's angekommen. Bisher hatte er mit der Außenwelt nichts zu schaffen, sie konnte auf ihn keinen Einfluß nehmen. Nun sollte dies anders werden: jede Begegnung konnte auf seine weitere Lebensrichtung bestimmend einwirken. Er selbst scheint nicht dazu geschaffen gewesen zu sein, in das Räderwerk seiner Bestimmung energisch einzugreifen. Herumgestoßen von einer Misère in die andere, kämpfte er in den besten Jahren seiner Jugend mit der bittersten Noth, mit der Sorge ums tägliche Brod. Immer aber war und blieb es sein Streben, mit zähem Fleiß und unverdrossener Ausdauer zur Bereicherung seiner Kenntnisse in der ihm heiligen Kunst all' seine Kräfte aufzubieten. Bevor wir nun die weiteren Erlebnisse Haydn's verfolgen, wird es nöthig sein, uns den erweiterten Boden, den unser Held im Begriffe steht zu betreten, wenigstens soweit dies die damaligen musi-

---

1 Quellen: Chronologie des deutschen Theaters. 1775. (Leipzig, von Christ. Heinrich Schmid.) — Geschichte des gesammten Theaterwesens in Wien (von Jos. Oehler), Wien 1803. — Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen in Wien, von J. H. F. Müller, 1773. — Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne, von ebendemselben, Wien 1776. — Abschied von der k. k. Hof- und Nationalbühne, von ebendemselben, Wien 1802. — Monatsschrift für Theater und Musik. Wien, 4. Jahrg., 1858 („Zur Geschichte der kais. Hoftheater in Wien" [von Dr. Jos. Bacher]). — Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne. Vienne 1757. — Wiener und Gothaer Theater-Almanache. — Wiener Diarium. — Aufzeichnungen von Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner. — Eigene Aufzeichnungen. — Weitere Quellen sind an Ort und Stelle angegeben.

kalischen Zustände Wiens betrifft, in einem allgemeinen Ueberblicke zu vergegenwärtigen. Wenn diese nun auch in der nächsten Zeit auf Haydn keinen geradezu wesentlichen Einfluß ausübten, gewinnen wir doch durch deren Kenntnißnahme für unsere Hauptfigur den so nothwendigen Hintergrund, der uns die Zeit, aus der Haydn hervorging, die Factoren, die er zu seiner künstlerischen Entwickelung vorfand, und den gegenseitigen späteren Gewinn besser verstehen lehren wird.

Die mittleren Jahre des vorigen Jahrhunderts boten, die Musik im Weichbilde Wiens betreffend, nur noch die schwachen Ausläufer einer Periode, wie sie unter den früheren Herrschern Oesterreichs, Leopold I., Joseph I. und Karl VI. nicht glänzender gedacht werden kann. Die ernstere Zeit erheischte nun energische Einschränkungen; die überaus kostspieligen italienischen Opernvorstellungen in der Favorite[2] und im ehemaligen Opernhause (spätere Redoutensaal) erreichten eben ihr Ende; die kaiserliche Hofkapelle, vorher so blühend, sank tiefer und tiefer; die Fasten-Oratorien in der Hofburgkapelle waren eingegangen und ebenso die früher auf dem inneren Burgplatz veranstalteten Serenaden mit mythologischen Aufzügen. Doch fand sich mancher Ersatz: ein neues Theater; jedermann zugängliche Concerte in Form von Akademien; gesteigerte Musikliebe des hohen Adels; die Musikkapelle eines kunstsinnigen Prinzen; Beiziehung von Männern wie Hasse, Jomelli, Traetta, Gius. Scarlatti, Gaßmann, Porpora und Gluck.

Von wesentlichem Einflusse aber war die, das Kaiserhaus noch immer beseelende Vorliebe für die Tonkunst. Dies geistige Erbtheil ihrer Vorfahren trug Maria Theresia auch auf ihre Kinder über, bei deren Erziehung für eine musikalische Ausbildung namentlich vorgesorgt war. Wagenseil, Jos. Steffan und der Hoforganist Wenzel Birk (Pürkh) unterrichteten am Hofe in Clavier, Mancini aus Bologna (gest. 1804) in Gesang. Unter seinen acht kaiserlichen Schülerinnen zeichneten sich Erzherzogin Maria Amalia (spätere Herzogin von Parma) und Maria Elisabeth durch Stimme und Geschick am meisten

---

2 Kais. (neue) Favorite, ehemal. Lustschloß, jetzige Theresianische Ritterakademie auf der Wieden, Vorstadt Wiens. (Die alte Favorite war im Augarten in der Leopoldstadt.)

aus. Es war Sitte bei Hofe, daß die Kinder am Namens- und Geburtsfeste der hohen Eltern allein oder auch im Verein mit Hofdamen und Cavalieren eigens für diesen Zweck componirte Cantaten und Opern von Wagenseil, Reutter, Bonno, Gluck, Hasse u. A. in den Gemächern der Burg, Schönbrunn und Laxenburg „auf geheimer Schaubühne" (d. i. nicht öffentlich) ausführten, die dann auch häufig von den kaiserl. Operisten im Theater gesungen wurden. Die Vorliebe des nachmaligen Kaisers Joseph II. für Musik ist bekannt; er war im Gesang, auf dem Clavier und Violoncell sehr wohl unterrichtet, hatte Geschmack und Einsicht und besaß die glückliche Gabe, jede Kunstbestrebung mit Eifer aufzufassen und mit einer gewissen Gewandtheit zu beurtheilen. Frühzeitig nahm er Theil an den heiteren und belehrenden Kunstübungen bei Hofe; begrüßte, kaum erst sieben Jahre alt, seinen hohen Vater an dessen Geburtstage mit einem italienischen Gedicht von Metastasio [3] und producirte sich ein Jahr später (Dec. 1749) mit seinen Schwestern Maria Anna und Marie Christine und einigen Hofdamen und Cavalieren mit einer „kleinen teutschen theatralischen Vorstellung" vor beiden Majestäten und der Prinzessin Charlotte (Schwester des Kaisers). Diese Vorstellung wurde im Januar 1750 wiederholt. (Wien. Diar.) Es war dies einer der seltenen Fälle, daß die kaiserlichen Kinder zu ihren theatralischen Spielen sich der Muttersprache bedienten. [4] — Die beiden Theater (nächst der Burg und dem Kärnthnerthore) besuchten beide Majestäten, Prinzessin Charlotte und ihr Bruder Herzog Karl Alexander von Lothringen von Schönbrunn aus sehr häufig, manchmal sogar beide Theater an ein und demselben Abend. —

Speiste der kaiserl. Hof, unter Aufwartung des päbstlichen

---

3 Opere del Signor Abate Pietro Metastasio. Nizza 1783. Tomo X. p. 359.

4 Wir finden diesen Fall vordem nur ein einzigesmal erwähnt. Im Jahre 1690 wurde bei Hofe aufgeführt: „Die Erstlinge der Tugend in dem noch unmündigen Cato von Utica vorgestellt." Deutsches Schauspiel mit Spielen und Tänzen in einer Abtheilung. — Deutsch vorgestellt von Erzherzog Joseph (nachmals Kaiser Joseph I.), Erzherzog Karl und andern Mitgliedern des kais. Hauses nebst Cavalieren und Damen. (Dichter und Tonsetzer sind nicht genannt.)

Nuntius, der Botschafter und des hohen Adels öffentlich in der Ritterstube in der Burg oder in den beiden Lustschlössern, so durfte auch eine „virtuose“ Tafelmusik (vocal und instrumental) nicht fehlen, wobei sich die Mitglieder der Hofkapelle und der Oper oder zufällig in Wien anwesende fremde Künstler hören ließen. Bis in die Mitte der 60er Jahre sind u. A. genannt: die Violin-Virtuosen Ferrari, Ditters[5], Lolli und der zwölfjährige Lamotte; der Flötist Besozzi; die Sängerin Pillaia, die kais. Hof- und Kammersängerin Frau Anna d'Ambreville (Perroni); die Sänger Galieni, Tibaldi und Fabris.

In den 50er Jahren werden die Berichte über Theaterbesuche und Hof-Tafelconcerte immer spärlicher; die politisch getrübten Verhältnisse machten Sang und Klang verstummen. Selbst die vordem häufigen pompösen Schlittenfahrten unter dem Klange lustiger Waldhornmusik waren eingestellt. Erst im Jahre 1760 regt es sich wieder, und mit den Tagen der Vermählung des Erzherzogs Joseph kehrte auf einige Zeit das frohere Leben wieder ein.

Am 4. Oct. 1743 fand in dem neuerbauten Schlosse Schönbrunn die erste Hoffestlichkeit statt, indem Maria Theresia den Namenstag ihres hohen Gemahls beging. Schloß und Park waren zum erstenmale aufs prächtigste erleuchtet; fantastische Aufzüge durchkreuzten den Lusthain und wurden dann im großen Saale orientalische Tänze aufgeführt, worauf ein Ball der hohen Herrschaften das Fest zu Ende führte. Seit dieser Zeit wurden in Schönbrunn abwechselnd französische Komödien, italienische Opern und Ballete von den Mitgliedern des Hofes oder von den Künstlern des Theaters nächst der Burg aufgeführt.

Nachdem noch unter Karl VI., am 28. Aug. 1740, dem Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christine, die kostbar ausgestatteten Vorstellungen in der kais. Favorite mit der Oper „Zenobia“, Musik vom damaligen Vice-Hofkapellmeister Predieri, für immer geschlossen wurden, hatte bald darauf das noch unter Kaiser Joseph I. im Jahre 1706 erbaute große Hof-

---

5 Karl Ditters, später geadelt mit dem Prädicat von Dittersdorf. Wir behalten in der Folge den uns geläufigeren „Dittersdorf“ bei.

opernhaus[6] ein gleiches Schicksal. Dieses Theater hatte zwei Säle, von denen der größere der ernsthaften italienischen Oper gewidmet war, welche jährlich hauptsächlich am Namenstag der Kaiserin (14. Nov.) mit verschwenderischer Pracht aufgeführt wurde. Der kleinere Saal diente zu Edelknaben-Komödien und kleineren Hoffestlichkeiten. Am 8. Jan. 1744 wurde im größeren Saale, der seinerzeit als der schönste und größte galt, Metastasio's „Ipermestra" (Tags zuvor im Hofzirkel aufgeführt) zur Vermählung der Erzherzogin Marianna (Schwester der Kaiserin) mit dem Herzog Karl von Lothringen gegeben.[7] Die Musik war von Hasse; jene zur Licenza von Predieri und zu den Tänzen von Holzbauer. Mit der dritten Wiederholung am 25. Januar schlossen die Vorstellungen in diesen Sälen, die vier Jahre später in neuer Gestalt dem Publikum zu öffentlichen Faschings-Lustbarkeiten geöffnet wurden. —

Im Jahre 1741 wurde das auf der Nordseite der kaiserlichen Burg gegen den Michaelerplatz hin gelegene Hofballhaus[8]

---

6 Dieses Theater hatte einen Vorläufer in dem unter Kaiser Leopold I. im Jahre 1659 erbauten ersten Schauspielhause Wiens, das auf dem damaligen Rait- oder Tumbl- (jetzigen Josephs-) Platze stand. Jährlich wurden hier Opern mit fabelhafter Pracht aufgeführt. Es wurde 1683 zur Zeit der Türkenbelagerung wegen Feuersgefahr abgebrochen, wieder aufgebaut, aber kurz vor der Vollendung im Jahre 1699 vom Feuer verzehrt. — Im Jahre 1667 ließ Leopold I. auch ein riesiges, 5000 Personen fassendes Gelegenheitstheater auf dem großen Burgplatz erbauen. In einem vom Adel ausgeführten Carrouselfest „La contèsa dell' Aria e dell' Acqua" von F. Sbarra, Musik von Bertali und Schmelzer, waren alle Elemente dargestellt. Der Kaiser führte in Person die 12 Touren der Reitfiguren an. Das Textbuch in Folio mit zahlreichen Kupfern erschien in Wien bei Cosmerov.

7 Am 12. Jan. 1744 gab die Kaiserin dem neuvermählten Paare ein großes Maskenfest in der prachtvollen, 1729 von Fischer von Erlach an der Stelle des ehemal. Paradies- (Hof-) Gartens erbauten Reitschule. Es waren über 8000 Personen zugegen und wurde „bey diesem Freudenfeste so viel Pracht und Ueberfluß erblicket, daß dergleichen, weil Wien stehet, nicht gesehen worden ist". (Topographie von Nieder-Oesterreich von F. W. Weiskern. 1769. Bd. III. S. 91.) In diesem geschmackvollen und akustisch günstigen Saale wurden in den Jahren 1812—47 die großen Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde abgehalten.

8 Ballhaus im damaligen Sinn. Es wurde daselbst nach französischer Sitte zur Leibesübung Ball geschlagen. Das Ballspiel (Jeu de paume) wurde

in ein Theater umgebaut, in der ersten Zeit gemeiniglich „Theater nächst der Burg" genannt, im Jahre 1776 zum Hof- und Nationaltheater erhoben, seitdem aber vorzugsweise als das „Hofburg-Theater" bezeichnet. Das anfänglich sehr kleine Theater wurde dreimal erweitert. Der Tag der Eröffnung ist nicht nachzuweisen; das Wiener Diarium erwähnt des Theaters zum erstenmale im Jahre 1742, wonach am 5. Februar Ihre Majestät die Königin in Begleitung ihres hohen Gemahls und Hofgefolge Abends „in dero neuen Theatro an der königl. Burg eine Welsche gesungene Opera mit anzusehen geruhten". Der Hof besuchte das Theater in demselben Jahre noch zweimal und sah eine deutsche und eine französische Komödie. Es ist somit die allgemein ausgesprochene Ansicht, dies Theater sei anfangs nur für das deutsche Schauspiel verwendet worden, nicht wörtlich zu nehmen. Das Theater wurde im Gegentheil gleich in dreierlei Weise benutzt und der damalige Impresario Selliers hatte nicht nöthig, es im Jahre 1743 erst „für italienische Singspiele einzurichten". Die Abwechslungen in den Vorstellungen fanden bei Hof und im Publikum immer mehr Anklang und waren die nächste Veranlassung, daß das erwähnte große kostspielige Opernhaus aufgelassen wurde.

Die deutschen Vorstellungen übergehend, die uns anderwärts beschäftigen werden, heben wir zunächst das französische

---

schon im 16. Jahrhundert in Wien eingeführt; der Geschmack daran verlor sich aber bald. Das früheste kais. Hofballhaus stand gegenüber dem jetzigen Burgtheater und brannte zu Ende des 16. Jahrhunderts ab. Die privaten Ballhäuser wurden alle frühzeitig zu Theatervorstellungen umgebaut; das früheste, schon 1628 genannte und 1658 zu Theaterzwecken benutzte Ballhaus stand in der Himmelpfortgasse, zum Theil auf dem Grund des jetzigen k. k. Finanzministeriums. Aus dem kleineren Ballhaus in der Teinfaltstraße zogen die deutschen Schauspieler im Jahre 1712 in das neu erbaute Theater nächst dem Kärnthnerthor; das Ballhaus in dem, nach ihm benannten Ballgäßchen nächst dem Franziskanerplatze hatten zuletzt Selliers und Borrosini übernommen und zu kleinen Singspielen, ital. Buffen, Komödien und Balleten eingerichtet. Es hielt sich am längsten. Das Wiener Diarium berichtet 1731 in Nr. 22: „Man ist Tag und Nacht beschäftigt, in dem Ball-Haus bey denen P. P. Franciscanern ein neues Theatrum zum Gebrauch der Italiänischen Comödie und Musica Bernesca (jocoser Stil des Berni) in eben benannter Sprache noch vor Ostern in Stand zu setzen." Nr. 24 kündigt dann die erste Vorstellung auf den 26. März an.

Schauspiel hervor.[9] Eine auf kais. Befehl vom Schauspieldirector Hebert engagirte französische Gesellschaft begann ihre Vorstellungen im Mai 1752, fand aber nur in den höheren Kreisen Anklang.[10]; wiederholt sehen wir sie nach Schönbrunn und Laxenburg berufen, wo sie auch französische Singspiele aufführten, von denen mehrere von Gluck componirt waren. Um ihnen dann bei Wiederholungen neuen Reiz zu verleihen, schrieb Gluck dazu eine Anzahl Airs nouveaux, Gesänge mit einfacher Clavierbegleitung im leichten französischen Stil. Unter den Singspielen, die Gluck später umarbeitete, sind namentlich hervorzuheben: La Cythère assiégée — Le Cadi dupé — On ne s'avise jamais de tout — L'arbre enchanté — La rencontre imprevue (deutsch: die Pilgrimme von Mecca).[11] Das Orchester des französischen Schauspiels, das dann auch zur italienischen Oper verwendet wurde, zählte 24 Mitglieder, unter denen hervor zu heben sind: die Violinisten Karl Huber (Dittersdorf's Lehrer), Braun, Teyber, Starzer, Borghi und Champée; Violoncellist Franciscello; Contrabassist Cammermayer; Flötist Schulz; Oboist Venturini und Waldhornist Stadler. Als die Theater beim Tode des Kaisers Franz I. (18. Aug. 1765) geschlossen wurden, hörten auch die französischen Vorstellungen auf, wurden aber am 3. Mai 1768 unter dem Theaterunternehmer Affligio auf Verlangen des Adels und unter dem Schutze

---

9 Ausführliches über Schauspiel und Oper, wenigstens in der Zeit von Ostern 1754 bis Ende 1756 bietet das im Jahre 1757 bei Leop. Edl. von Ghelen erschienene „Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne". Auch das Wiener Diarium giebt einmal (1755, Nr. 13) ein Verzeichniß der aufgeführten Werke im abgelaufenen Jahre.

10 In Wien wurde die französische Komödie um diese Zeit leidenschaftlich cultivirt. Wo der Hof eingeladen war, wurde er auch mit einer franz. Vorstellung, vom jungen Adel gegeben, unterhalten. Das Wiener Diarium nennt zu Anfang der 50er Jahre wiederholt die franz. Komödien bei Graf v. Tarouca, bei der Fürstin Trautson, im Theresianum und auswärts im Kloster der engl. Fräuleins in St. Pölten, das zwei Erzherzoginnen auf einem Ausflug passirten. Bei Hofe selbst wohnten die Majestäten den von den ältesten Erzherzoginnen und dem Adel gegebenen Vorstellungen in der Burg und auf den Lustschlössern häufig bei.

11 Siehe darüber A. Schmidt's „Christoph Willibald Ritter v. Gluck". Wien 1854, S. 76 fg.

des Hofes wieder eingeführt und währten bis zur Fastenzeit 1772. —

An jedem Theaterabende waren dem französischen Schau- und Singspiele und der italienischen Oper auch Balletvorstellungen eingefügt, denn Ballete waren in Wien von jeher sehr beliebt. Gewöhnlich eröffneten sie die Vorstellungen und schlossen die Acte ab; mit der Handlung selbst hatten sie nichts gemein, die Tänzer tanzten blos um zu tanzen. Bei den Opern Metastasio's nahmen sie nach und nach auch Rücksicht auf den Inhalt und wurden dem entsprechend wählerischer im Costüme. Unter Hilverding[12] wurde das Ballet zuerst selbstständiger; in der Composition herrschte Verstand, Plan, Schicklichkeit, Geschmack und Grazie. Sein Nachfolger und Nachahmer, Angiolini von Toscana, im Jahre 1762 als Balletmeister berufen, machte sich als Künstler und auch als Schriftsteller in seiner Kunst bemerkbar (er schuf u. a. das Ballet zu Gluck's Orfeo), wurde aber weit übertroffen durch den im Jahre 1769 angestellten weltberühmten Noverre, der die Ballete auf die höchste Stufe der Vollkommenheit brachte. Unter den Solisten, die zugleich auch im Stadttheater nächst dem Kärnthnerthor tanzten, sind u. A. genannt die Damen Formigli, Morelli, Angiolino, die Schwestern Ricci und Fusi; die Herren Campioni, Costa, Defreine, Paradis, Pitrot, Angiolino und Salomon (Vater und Sohn). Die Musik zu den Ballets, Divertissements und Pantomimen schrieb Holzbauer und nach ihm Starzer und Champée. —

---

12 Franz Hilverding von Weven war kais. Hofballetmeister. Seine Vorfahren erscheinen schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Wien in den Marktthütten und im Ballhaus in der Himmelpfortgasse und arbeiteten sich aus unterster Stufe als Polichinell, Marktschreier, Schauspieler und Theaterunternehmer zu einer geachteten Stellung hinauf. Als der kais. Hof im Jahre 1766 das Theater in Pacht gab, wurde dies zuerst Hilverding zur Belohnung seiner Verdienste zuerkannt, und dieser zeigte sich dabei als ein eifriger Beförderer des Schauspiels und als ein achtbarer Mann überhaupt. Eine Schülerin Hilverding's war u. A. die wegen ihrer Schönheit und Kunstfertigkeit berühmt gewordene Maria Eva Veigel, eine Wienerin, die den genialen englischen Mimen und Director des Drurylane-Theaters in London, David Garrick, heirathete. Hilverding starb, 58 Jahre alt, am 29. Mai 1768. (Todtenpr.)

Die Vorstellungen der italienischen Oper fanden im Zeitraum von 1740 bis 1766 nur zu gewissen Zeiten und dann wöchentlich ein- und zweimal statt und hatten mitunter bedeutende Kräfte aufzuweisen. Zu Zeiten bildeten sie den vorwiegenden Theil der Unterhaltung, und figurirt das Theater deshalb öfters auch als das „Opernhaus nächst an der kaiserlichen Burg". Die Oper spielte in Wien eine hervorragende Rolle. Unter Kaiser Leopold I. gewann sie zuerst an entschiedener Bedeutung und man war bemüht, mit den dramatischen Fortschritten in Italien gleichen Schritt zu halten. Aus der Liste der berühmten Operncomponisten wird kaum Ein Name fehlen, der hier nicht vertreten war. In dem vorliegenden Zeitraum (1740—66) sind mit größeren und kleineren dramatischen Werken genannt: Predieri, Bonno, Wagenseil, Hasse, Reutter, Jomelli, Adolfatti, Tractta, Giuſ. Scarlatti, Francesco de Majo, Gaßmann und Gluck.[13] Adolf Hasse war im Jahre 1760 zum drittenmale in Wien, blieb diesmal bis zu Anfang der 70er Jahre und schrieb in dieser Zeit fünf Opern für Wien. Jomelli brachte im Jahre 1749 vier Opern zur Aufführung. Traetta wurde im Jahre 1758 nach Wien berufen und führte hier drei Opern auf. Giuseppe Scarlatti, der 1757 nach Wien übersiedelte, schrieb hier eine Reihe komischer Opern; er starb auch in Wien, 65 Jahre alt, am 17. Aug. 1777. Gluck hatte Wien schon im Jahre 1736 besucht, im Fürst Lobkowitz'schen Hause Aufnahme findend; diesmal brachte er am 14. Mai 1748 die Oper La Semiramide riconnosciuta zum Geburtsfeste der Kaiserin zur Aufführung. Diese Oper, in der man freilich noch nicht den Mann ahnte, der später als Reformator der engsten Verbindung von Poesie und Musik nachstrebte, wurde in rascher Folge noch fünfmal wiederholt und jedesmal war (nach Berichten des Wiener Diariums) der kais. Hof zugegen. Im Jahre 1754 wurde Gluck als Kapellmeister der Oper mit 2000 Fl. Gehalt angestellt und blieb in dieser Stellung bis zum Jahre 1764. In dieser Zeit componirte er außer den schon erwähnten französischen Operetten

---

13 Das Verzeichniß der in den Jahren 1740 bis 1766 in Wien bei Hof und im Theater gegebenen Opern bringt Beilage III.

eine Reihe zum Theil für Hoffeste bestimmte dramatische Werke, unter denen er mit seinem Orfeo, zum erstenmale am 5. Oct. 1762 aufgeführt, eine Schöpfung bot, die bald darauf, im Jahre 1767, durch seine gewaltige, Epoche machende Alceste in glänzender Weise weit überboten wurde. — Unter den in der Oper und Akademie mitwirkenden Gesangssolisten sind hervor zu heben: die Castraten Pàolo Bareggi, Giàcomo Bertolotti, Tommàso Guarducci, Giovànni Manzuoli, Tommàso Lucchi, Ferd. Mazzanti, Angelo Monticelli, Ventura Rocchetti, Ferd. Tenducci, Gaetàno Guadagni (Altist); die Tenoristen Angelo Amorevoli, Càrlo Carlani, Giuſ. Tibaldi, Joſ. (?) Friberth. Vomweiblichen Personale: Bianchi, Maria Cassarini, Maria Farinella, Francèsca und Cattèrina Gabrieli, Mariànna Galeotti, Marìa Pinelli, Karoline Keller, Mariànna Nicolini, Rôsa Curioni, Terêsa Giacomozzi, Glebero-Clavarau, Girôlama Giocometti (Altistin), Therese Heinisch, kaiſ. Kammersängerin (nur im Concert), Vittoria Tesi-Tramontini, kaiſ. Kammersängerin (Altistin), Sartori, Tibaldi und Toschi.

Vittoria Tesi (in Florenz geboren) wurde zu den ersten Sängerinnen und Schauspielerinnen ihrer Zeit gezählt; auch ihrer Schönheit wegen war sie berühmt, und die Art, wie sie die übrigens ehrlich gemeinten Bewerbungen eines Grafen nach ihrem Dafürhalten in seinem Interesse zu nichte machte, war ebenso romantisch wie auch resolut. Als sie Burney im Jahre 1772 in Wien kennen lernte, war sie bereits eine 80jährige Matrone. Von den Schwestern Gabrieli war Cattèrina (1730 zu Rom geboren) die berühmtere; schon frühzeitig erlangte sie einen großen Ruf. In Wien bildete sie sich bei Metastasio in Vortrag und Action noch aus und reiste im Jahre 1765 mit Schätzen beladen nach Sicilien, um dort fast ein Opfer ihrer Laune zu werden. Der Contraltist Guadagni (geb. zu Lodi, gest. 1797 zu Padua) wurde Gluck's intimer Freund; er sang u. a. im Orfeo die Titelrolle. Tenducci und Manzuoli lernte der damals achtjährige Mozart in London kennen und liebgewinnen; letzterer, ein berühmter Sopranist, gab ihm dort auch Gesangsunterricht; in Wien trat er in den Jahren 1760 und 1765 auf. Den Tenoristen Karl Friberth (sein Taufname wird in dieser Lebensepoche überall irrthümlich mit

„Joseph" angegeben), welcher ein Herzensfreund Haydn's wurde, werden wir später bei der Esterházy'schen Kapelle eingehender kennen lernen. —

Im Theater nächst der Burg fanden in der uns zunächst berührenden Zeit auch öffentliche Concerte statt, vorzugsweise Musikalische Akademien genannt. Diese müssen uns um so mehr interessiren, da sie den Ursprung des nachherigen blühenden Wiener Concertlebens bilden. [14] Der Beginn dieser Akademien fällt ins Jahr 1750; die Anzeige im Wiener Diarium Nr. 14 lautet: (Dienstag den 17. Febr.) „Demnach bey vorseyender heiligen Fastenzeit alle Schau-spiele und Comödien eingestellet seynd, so werden in dem kais. Theatro nächst an der Burg zur Unterhaltung des hohen Adels, wie auch des Publici alle Wochen dreymalen, als Sonntag, Dienstag und Donnerstag, Musikalische Academien gehalten." Bald darauf ist auch der Besuch des Hofes angezeigt: „Sonntag den ersten März Abends haben S. Maj. der Kaiser die Musikalische Academie in dem Opern-Haus nächst an der kais. Burg gegenwärtig zu seyn geruhet." Die genannten Tage galten für die Fastenzeit; außerdem wurden an Freitagen, an denen kein Schauspiel erlaubt war, und an großen Feiertagen Akademien abgehalten. Die Bühne war zu diesem Zweck in einen halbgeschlossenen Saal umgewandelt und hier war dem Publikum Gelegenheit gegeben, die Künstler auch auf der Bühne selbst in unmittelbarer Nähe zu genießen, wie dies in früheren Jahren in London selbst im Schauspiel gebräuchlich war. Ein „Avertissement" im Wiener Diarium (1762, Nr. 17) zeigt dies ausdrücklich an: „Es wird auch ein Platz auf dem Theatro sein, um den sonst gewöhnlichen Preis des zweiten Parterre." Das Orchester war bei diesen Akademien wesentlich verstärkt und einheimische und zugereiste Künstler ließen sich um so lieber hören, als es ihnen die einzige Gelegenheit bot, dem großen Publikum bekannt zu werden. Dittersdorf erzählt, daß er nach Auflösung der Kapelle des Prinzen von Hildburghausen im Theater-Orchester aufgenommen,

---

14 Daß sich in Wien vor Maria Theresia's Zeiten öffentliche Concerte nicht nachweisen lassen, hat bereits Dr. Ed. Hanslick nachgewiesen in seinem Werke: „Geschichte des Concertwesens in Wien." Wien 1869. Vgl. daselbst S. 3 fg.

alle vierzehn Tage ein Violinconcert in den Akademien spielen mußte. Auch von Lolli und Pugnani, die Wien besuchten, kann man wohl annehmen, daß sie sich in diesen Akademien hören ließen. Die Abwechslung des Gebotenen (Oratorien, Cantaten, Symphonien, Concerte, Arien und Chöre) machte, wie das Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne versichert, dem Musikfreunde diese Abende höchst angenehm. Mit Solovorträgen werden erwähnt: die Violinspieler Pugnani und Rosetti, der Flauttraversist Le Clerc, die Hoboisten Plat und Smith; auch Pantaleon und Psalterium waren durch Max Hellmann (von der Hofkapelle) und Noel vertreten. Von größeren Werken sind fünf Oratorien genannt: La redenzione und Gioas, beide mit Musik von Wagenseil, Il sacrifizio d'Abramo von Jomelli, la betulia liberata von Bernasconi, il roveto di Mosè von Adolfatti. Ferner Psalm VI, VIII, XL mit Musik von Adolfatti, Gluck und Wagenseil; zwei Chöre von Porpora und ein Chor vom Mailänder Kapellmeister und Kirchencomponisten Giov. Battista San Martino.[15] Die Aufführung der Chöre von Porpora veranlaßte wohl dessen gleichzeitige Anwesenheit in Wien. Wir werden von ihm bei Haydn Weiteres hören. Diesen ersten öffentlichen Concerten in Wien[16] reihen sich zunächst an die seit dem Jahre 1772 jährlich

---

15 Ein im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlicher Concertzettel ohne Datum dürfte, der Erwähnung Tenducci's nach zu schließen, in die 50er Jahre fallen, da dieser Sänger Wien nur einmal (circa 1756) besuchte. Das Répertoire des Théâtres führt ihn ebenfalls an. Obwohl Hanslick diesen Zettel schon mitgetheilt hat (Geschichte des Concertwesens, S. 6), sei er der Seltenheit halber auch hier vollständig wiedergegeben: „In der Musikalischen Academie werden heute zu hören seyn: Verschiedene Arien, zwey Concerten von Instrumenten, und allerhand Symphonien. Nicht weniger eine neue Composition mit Arien, und Chören untermischet. Es wird auch unter anderen dabey singen der neu-angekommene Virtuos, Sig. Tenducci, detto Senesino.

Man bezahlt auf der ersten Gallerie 1 Fl. 25 Kr. Auf der Gallerie des dritten Stockes 24 Kr. Im vierten Stock 10 Kr. NB. Die Logen wird der Logen-meister verlassen.

Der Anfang ist präcise um 6 Uhr, und vor 9 Uhr das Ende.

Die musicalischen Academien werden alle Sonntag, Dienstag, und Donnerstag in dem Theater nächst der Kaiserl. Burg gehalten."

16 Aus einer Wiener Correspondenz in Hiller's wöchentl. Nachrichten

zu Ostern und Weihnachten veranstalteten Akademien der „Tonkünstler-Societät", deren Institut sich bis auf unsere Tage im „Haydn-Verein" erhalten hat.[17] —

Wir wenden uns dem Stadttheater nächst dem Kärnthnerthore zu, dem ersten stehenden deutschen Theater Wiens. Die Entwickelung des Theaterlebens in Wien ist so interessant, daß man am liebsten den Baum gleich bei der Wurzel fassen und zurückgehen möchte auf die frühesten Vorläufer, die Rathhaus- und Zeughauskomödien, die Schul- und Jesuitenkomödien und auf die mannigfachen Vorstellungen in den Markthütten und Ballhäusern. Für den vorliegenden Zweck muß es genügen, in kurzen Strichen zu zeigen, welchen Stufengang das Theater nächst dem Kärnthnerthore bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts genommen hatte, jene Zeit, in welcher, wie wir später sehen werden, Haydn auf demselben Boden, mitten hinein versetzt in das bunte Theatergetriebe, mit seinem Talente zum erstenmale in die Oeffentlichkeit trat.

Da die Zufahrten zu den früher erwähnten Ballhäusern sehr beengt und für die Gebäude der nächsten Umgebung selbst auch feuergefährlich waren, kam der Wiener Stadtrath im December 1704 bei Kaiser Leopold I. um die Bewilligung ein, ein eigenes Stadttheater erbauen zu dürfen. Diese Bewilligung

---

(1766, 13. Stück) sehen wir, daß in den 60er Jahren auch Privatpersonen regelmäßig wöchentlich wenigstens ein Mal musikalische Akademien veranstalteten, die aber nicht öffentlich waren. Ihre Blüthezeit fällt in die späteren Jahrzehnte; als die frühesten sind jene genannt bei Graf Collaldo, Gerichts-Secretär v. Keeß, v. Oertel. Mit Franz Bernhard Ritter v. Keeß, der sehr musikalisch war, trat Haydn später in regen Verkehr. Manche von Haydn's Symphonien kamen hier privatim zuerst zur Aufführung, wobei v. Keeß selbst dirigirte. Wir werden später Ausführlicheres über ihn hören.

17 Aus dem Wiener Diarium erfahren wir, daß außer obiger Akademie noch eine zweite im Saal „zur Mehlgrube" bestand. Da dieselbe nur zweimal angezeigt ist und ihrer bisher noch nirgends Erwähnung geschehen, seien beide Ankündigungen hier wörtlich wiedergegeben: 1752, Nr. 96, 29. Nov. „Es wird allen respective Hoch- und Niederen Liebhabern hiemit zu wissen gemacht, daß auf hohes Begehren die Musicalische Academie auf der Mehl-gruben künftighin präcise um 6 Uhr angefangen werden wird." Die zweite Ankündigung, Nr. 104, 25. Dec., zeigt an, daß die Akademie „zu der vormals gewöhnlichen Stund um 8 Uhr Abends anfangen werde, dabey sich eine ganz neue virtuose Sängerin produciren wird".

erfolgte erst unter Leopold's Nachfolger, Joseph I., im August 1708, wiewohl einstweilen nur privatim und mit der Beschränkung, daß das Theater nur für die damals beliebten wälschen Komödianten, die schon im Jahre 1692 unter Joh. Thomas Dannese im Ballhause in der Himmelpfortgasse ihre Vorstellungen gegeben hatten, bestimmt sein solle.[18] Das wirkliche Privilegium wurde erst im August 1720 durch Kaiser Karl VI. ertheilt. Als Bauplatz wählte man den freien Raum auf dem ehemaligen Steinmetzplatz, damals Roßmarkt genannt, nahe dem Kärnthnerthor und der damals noch bestehenden Heiligengeistkapelle im Bürgerspitale. Dieser Platz wurde deshalb auch geeignet befunden, weil „bei etwa entstehenden Händeln und Tumulten die nahe befindliche Stadtthorwache gleich zur Hand war". Der Bau wurde noch im Jahre 1708 begonnen und schon am 30. Nov. 1709 erlebte Wien die Eröffnung seines ersten Stadttheaters.[19] Conte Pecori war der

---

18 Ein bisher wenig beachteter Umstand verdient hier berührt zu werden. Nach einer Notiz in Schlager's Wiener Skizzen, III, S. 266 hatte ein gewisser Franz Ballerini bereits ein Privilegium erwirkt zur Abhaltung von Opern und für die dazu nöthige Erbauung eines Theaters. Der Magistrat, dem Ballerini im Jahre 1710 dies Privilegium zum Verkaufe anbot, ging darauf nicht ein. Von seinem, ihm und seinen Erben ertheilten Rechte „um Bezahlung gesungene Opern und Welsche Comödien halten lassen zu können", wollte der Besitzer im Jahre 1726 endlich selber Gebrauch machen. In diesem Jahre kündigte er im Wiener Diarium (Nr. 13 und 14) an, daß ein hoher Adel und die Gemeinde in der Niederlage des Hrn. Joseph de Trevano im Gundelhof das Nähere über Erbauung und Einrichtung des neuen Theaters einsehen könne. Weiteres wurde darüber nicht bekannt.

19 „Eodem ist in dem vom Wiennerischen Stadt-Rath neuerbauten Comedi-Hauß bey den Karntner-Thor die erste Comoedi von den Welschen Comoedianten gehalten worden und hat dabey der Herr Anton Peduzzi, ein Bologneser, kays. Theatri Ingenieur, wegen seiner in Angebung gedachten Comoedi-Hauß und darinnen befindlichen Theatri, wie auch anderer Sachen erwiesener Geschicklichkeit ein besondern Ruhm sich erworben." (Wiennerisches Diarium, 1709, Nr. 661, vom 30. Nov. bis 3. Dec.) Die damalige Außenseite ist in Salomon Kleine's Prospecten, 1. Thl., Nr. 3, abgebildet. Das Innere wird von Küchelbecker vortheilhaft beschrieben, es mußte also bedeutend gewonnen haben, denn, was das Gebäude und die Darstellung betrifft, entwirft uns davon eine bekannte geistreiche englische Dame bei ihrem Besuche im Jahre 1717 ein wenig einnehmendes Bild. Letters of the R. H. Lady Mary Wortley-Montague, London 1803.

erste Pächter und in kurzen Zwischenräumen lösten sich die italienischen Truppen des Calderoni, Sebastien und Scio ab; im Jahre 1712 gingen die Geschäfte aber so schlecht, daß sich auch die letzte Gesellschaft unter Ristori auflöste. Nunmehr nahmen die deutschen Schauspieler aus dem Ballhause in der Teinfaltstraße von dem Theater Besitz. An ihrer Spitze stand Joseph Stranitzky, ein in der Rolle des Hanswurst berühmt gewordener Schauspieler, der schon im Jahre 1706 in einer Bretterbude auf dem Neumarkt gespielt hatte. Im Jahre 1718 kam abermals eine italienische Gesellschaft unter Ferd. Dannese, und ein Regierungsdecret vom Februar dieses Jahres verordnete, daß nunmehr die Deutschen und Italiener abwechselnd spielen sollten, allein Letztere unterlagen bald und von nun an behauptete Stranitzky als Pächter das Theater bis zu seinem Tode. Dessen Witwe Maria Monica verkaufte das noch auf drei Jahre lautende Pacht-Privilegium an die Theaterunternehmer Francesco Borrosini (Tenorist der Hofkapelle von 1712—31) und Joseph Selliers, denen auch das Ballhaus beim Franziskanerplatz gehörte und die nun für das Stadttheater ein 20jähriges Privilegium erwirkten. Im Jahre 1742 trat Borrosini ab und Selliers führte, zugleich mit dem Theater nächst der Burg, die Leitung allein. Im Jahre 1748 erhielt er die Bewilligung, das Komödienhaus nächst dem Kärnthnerthor „kais. kön. privil. Stadt-Wienerisches Theatro" nennen zu dürfen. Die gemeinschaftliche Leitung der beiden Theater wurde nun beibehalten. Im Jahre 1751 übernahm sie Freiherr von Lopresti in Rechnung des Hofes, aber schon im folgenden Jahre hob Maria Theresia alle bisherigen Privilegien auf, entschädigte die Unternehmer reichlich und übertrug die Aufsicht über die Theaterleitung dem Stadtmagistrat, der die Grafen Franz Esterházy und Joh. Jac. Durazzo zu Commissären ernannte und Leopold von Ghelen als Verwalter betraute. Im Jahre 1753 wurde Graf Durazzo zum alleinigen General-Spectakel-Director ernannt und behielt diesen Posten bei, bis er im Jahre 1764 als Botschafter nach Venedig ging. Das General-Directorium erhielt nun Graf Johann Wenzl von Sporck. — Am 3. Nov. 1761 brannte das Stadttheater nach der Aufführung des Ballets „Don Juan" (Musik von Gluck) auf den Grund nieder und während des Wiederaufbaues spielten

die deutschen Schauspieler abwechselnd mit den Franzosen im Theater nächst der Burg. Das neue Stadttheater nächst dem Kärnthnerthore, nachmals Hof-, dann Hofoperntheater benannt, wurde nach einem Plane des Hofarchitekten Freiherrn von Pacassi erbaut und am 9. Juli 1763 mit einem Vorspiel von Weiskern eröffnet.[20]

Lernen wir nun die Schauspieler näher kennen. Der früher erwähnte Joseph Anton Stranitzky, ein geborener Schlesier, den wir hier, obwohl sein Wirken vor die in Rede stehende Zeit fällt, des Zusammenhangs halber genauer ins Auge fassen müssen, zog, ehe er nach Wien kam, mit der Veltheim'schen Truppe, einer der ältesten in Deutschland, herum. Bei Veltheim lernte er zuerst die Sitte extemporirter Stücke kennen und schuf dann in Wien die erste stehende Maske: den Hanswurst, eine lustige Theaterfigur, die vordem nur dem Namen nach existirte.[21] Zum Vorbild nahm Stranitzky den italienischen Harlequin und gleich wie dieser in der Maske eines Bergamasker Bauern erschien, benutzte Stranitzky die Mundart und die einfältige und doch possirliche Art eines salzburgischen oder baierischen Bauern, seine derben Ausdrücke um so ungenirter wiedergeben zu können.[22] Der Hanswurst, dem im 17. Jahrhundert noch die Figuren Riepel, Pickelhäring und ähnliche vorangingen, setzte durch ein halbes Jahrhundert die Lachmuskeln der Theaterbesucher in Bewegung und gab Anlaß zu einer Reihe Sprößlinge ähnlichen Gelichters, echter Wiener Typen: Pantalon, Bernardon, Bramarbas, Odoardo, Leopoldl, Scapin, Burlin, Jackerl, und nach deren Vertreibung aus der Stadt: Kasperl, dummer Anton, Tonerl, Thaddädl, Simandl und Staberl. In letzterer Maske wußte noch vor 25 Jahren der schon bejahrte Theaterdirector Karl das Wiener Publikum zu fesseln. Es ist dabei nicht zu

---

20 Nach Erbauung und Eröffnung des großen Hofoperntheaters (25. Mai 1869) wurde das ehemalige Kärnthnerthortheater im Jahre 1872 abgebrochen und werden an dessen Stelle gegenwärtig (1874) Privathäuser erbaut.

21 Der Hanswurst erscheint schon 1553 in einem Fastnachtsspiel: Ein schön Buch von Fastnachtsspielen und Meistersängen durch Peter Probst zu Nurnberg gedicht. anno 1553.

22 Briefe über die wienerische Schaubühne (von Sonnenfels). Wien 1768. Bd. II. S. 768.

verkennen, daß, indem jeder begabte Schauspieler sich seinen eigenen Theater-Charakter schuf und ausbildete, ein gewisser Grad von Vollkommenheit in der Ausführung erreicht wurde. Stranitzky war auch mit der Feder thätig und seine, sämmtlich zum Extemporiren eingerichteten Stücke waren nicht minder beliebt.[23] Einen Theil ließ Stranitzky in einem Bande gesammelt drucken — damals das Handbuch aller Nachtreter dieser Richtung.[24] Die Komödien aus dem Stegreif erhielten sich in Wien durch 68 Jahre und wichen nur Schritt vor Schritt der Einführung des regelmäßigen Schauspiels. Stranitzky, in gewisser Beziehung der Gründer des stehenden deutschen Schauspiels in Wien, betrieb sein Amt mit Ernst und Eifer und verlangte ein Gleiches auch von seinen Untergebenen. Seine vorzüglichsten Mitglieder waren: Andreas Schröter von Berlin als Bramarbas (gest. zu Wien 1761)[25] und seine Frau Anna; Joh. Leinhaas von Venedig, der Vater der Pantalons (gest. zu Wien 1767)[26]; Prehauser als Hanswurst; Frau Maria

---

23 Von Stranitzky mochte vermuthlich das Stück herrühren, welches die erwähnte Lady Wortley-Montague in ihren Briefen beschreibt. Nach ihr war es mit gemeinen und unanständigen Ausdrücken und Geberden gespickt, wie sie (nach der Lady Versicherung) der brittische Pöbel nicht einmal einem Marktschreier verzeihen würde.

24 Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi u. s. w., ans Licht gegeben vom Schalk Terrä (S. T. = Stranitzky). In dem Jahr da Fuchsmundi feil war. 1722. 8. (Das Buch erschien dann 1728 unter dem Titel: „Der kurzweilige Satyrikus u. s. w. An das Licht gegeben von einem lebendigen Menschen". Cosmopoli, auf Kosten der Societät.) Von Str. erschien ferner noch: „Lustige Reiß-Beschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder; herausg. von Jos. Antoni Stranitzky, oder dem sogenannten Wienerischen Hannswurst. 4." (Ohne Jahreszahl und Druckort, mit 13 Kupfern in schwarzer Kunst, gez. von Jacob Mellion, gest. von J. V. Brugg.) Dies selten gewordene Buch verlegte Str. selbst und setzte diesmal ausnahmsweise seinen vollen Namen und Hanswurst-Charakter bei.

25 Biographisches, siehe J. H. F. Müller, Genaue Nachrichten. 1773. S. 135.

26 Leinhaas, urspr. Chirurg, spielte schon im Ballhaus in der Teinfaltstraße; erst seit dem Jahre 1744 war er ohne Unterbrechung in Wien. Biogr.: Müller, Genaue Nachr. 1773. S. 137. — Gesch. d. ges. Theaterwesens zu Wien (Oehler). S. 117 und 178.

Anna Ruth als Columbine (gest. 1751)[27], deren Rolle die aus Zittau gebürtige Mamsell Lorenz übernahm, die als vermählte Huber und zuletzt als Frau Weidner eine Zierde der Wiener Bühne wurde (gest. zu Wien im 70. Lebensjahre am 14. Nov. 1800). Der Stammvater der Hanswurste erwarb sich ein ansehnliches Vermögen; seine zwei Häuser kannte Jeder und jenes in der Stadt am Salzgries, das er im Jahre 1717 auf einem Fortificationsgrunde erbaute, (neu Nr. 20; es befindet sich jetzt darin die k. k. Lotto-Direction), führte jahrzehntelang im Volksmunde die Bezeichnung „Hannswurstenhaus". [28] Stranitzky's Todesjahr wurde bisher nirgends genau angegeben, was mehrfache Irrthümer veranlaßte. Er starb im Stadttheater selbst, allen bisherigen Annahmen entgegen schon am 19. Mai 1726 im 50. Lebensjahre[29], aber weder in den verschiedenen Todten-Protokollen noch im Grundbuche ist sein Stand als Schauspieler oder Theaterunternehmer angegeben, stets wird er nur als Bürger und kais. Hof-Zahn- und Mundarzt bezeichnet, ein Beweis, wie noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Schauspielerstand für etwas Entwürdigendes gehalten wurde, weßhalb ein Jeder trachtete, nebenbei ein Amt in Wirklichkeit oder fingirt zu betreiben.[30] Nicht als alter Mann, wie er gewöhnlich hingestellt wird, aber doch wohl leidend und sein baldiges Ende erwartend, wandte sich Stranitzky eines Abends an das Publicum mit der Bitte, ihm, der den Wienern so manchen vergnügten Abend bereitet habe, eine Gunst zu gewähren. Indem er nun Prehauser, sein jüngstes Theatermitglied, vorführte, bat er weiter: „Nehmen Sie diesen jungen

---

27 Biogr.: Gesch. des ges. Theaterwesens (Oehler). S. 151 fg.; Müller, Gen. Nachr. 1773. S. 134.

28 Gerade dieses Haus wurde ein halbes Jahrhundert später der Versammlungsort einer liter. Gesellschaft, deren vorzüglichstes Mitglied eben jener Mann war, der dem Reiche des Hanswurst in Wien ein Ende machte.

29 Todten-Protokolle und Pfarr-Register.

30 In ähnlicher Weise erscheinen der Marionettenspieler Augustin Carbonese als Hofmaler; der Schauspieler Gottfried Marquart als Stein- Bruch- und Augenarzt; Thomas Dannese hielt Arzneien feil; Jakob Hirschenack, der eine Marionettenbude auf der Freiung (Platz in Wien) hielt, nannte sich Zahnarzt.

Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen fähigeren, meinen Platz zu besetzen." Lautlose Stille folgte. Da fiel der also Empfohlene, einer augenblicklichen Eingebung folgend, auf die Knie und flehte, die Hände bittend gegen das Publicum ausstreckend: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gotteswillen, lachen Sie doch über mich!" Alles lachte und Prehauser's Glück war gemacht. [31]

Gottfried Prehauser, geboren am 8. Nov. 1699 zu Wien, kam auf seinen Irrfahrten auch nach Salzburg, wo er sich in die Rolle des Hanswursten einlebte. Im Jahre 1725 berief ihn Stranitzky nach Wien, wo er jedoch anfangs wenig beachtet wurde, erst der erwähnte glückliche Einfall verschaffte ihm die Gunst des Publicums, der er sich bis an sein Lebensende erfreute. Er wurde rasch einer der vorzüglichsten Schauspieler und verdunkelte als Hanswurst bei weitem seinen Vorgänger. In den letzten Jahren seines Lebens spielte er auch in regelmäßigen Stücken, z. B. den Just in „Minna von Barnhelm", und bewies, was aus ihm hätte werden können, wenn er sich früher dem besseren Schauspiel zugewendet hätte. Auch außer dem Theater genoß Prehauser überall Achtung; meistens ernst [32], hatte er doch auch launige Einfälle. Als er die Leiche seines Freundes Weiskern zur Ruhe geleitete, sagte er zu seinen Begleitern: „Unser Odoardo hat's überstanden; ich werde ihm bald nachfolgen müssen, denn er wird nicht ohne seinen Bedienten sein können." Einen Monat darauf, am 30. Jan. 1769, lag auch er, der bis dahin größte Komiker, als 70jähriger Greis auf der Bahre. Sein Bildniß ließ Kaiser Joseph in der Schauspieler-Galerie aufstellen; Anton Tischler verewigte ihn in Kupfer („gewidmet von seinen Freunden"). [33]

---

31 Ueber Stranitzky siehe Müller's Abschied von der Bühne, S. 64; Gesch. des ges. Theaterw. (Oehler.) S. 92 fg. u. s. w. — Die historische Ausstellung in Wien im Jahre 1873 lieferte Nr. 662 ein Aquarell auf Pergament: Stranitzky (als Hanswurst) und seine Frau Monika, beide tanzend.

32 Als Prehauser einst an der Tafel eines Grafen, der sich an ihm zu belustigen hoffte, gefragt wurde, warum er nicht munterer sei, antwortete er: „Hier ist Prehauser, der ist nie anders; wollen Sie aber den Hanswurst sehen, so kommen Sie um 6 Uhr in die Komödie."

33 Ausf. Biogr. über Prehauser giebt sein Freund J. H. F. Müller, der

Im Jahre 1734 erhielt die Schaubühne einen wichtigen Zuwachs in dem eben erwähnten Friedrich Wilhelm Weiskern, Sohn eines sächsischen Rittmeisters. Er war in ernsten und komischen Rollen gleich stark und schrieb eine Menge Burlesken, die er nach italienischen, französischen und spanischen Schauspielen zustutzte. Er erfand für sich einen eigenen Charakter in der Rolle des Odoardo. Er kultivirte aber auch die schönen Wissenschaften, namentlich Geschichte und Geographie und widmete seine ganze freie Zeit der Ausarbeitung einer Topographie von Nieder-Oesterreich, welche nach seinem Tode in zwei Theilen erschien und noch jetzt geschätzt wird, obwohl ihr des Verfassers letzte Feile fehlt. Ebenso bekannt wurde der ergänzende dritte Theil: Beschreibung Wiens. Weiskern starb am 30. Dec. 1768 im 58. Lebensjahre und auch sein Bildniß ließ Kaiser Joseph für die Schauspieler-Galerie anfertigen. [34]

Prehauser, bisher das Haupt der Burleske, sah im Jahre 1737 in Joseph Kurz [35] einen gefährlichen Nebenbuhler neben sich aufkommen. Auch dieser schuf sich eine eigene Charakterrolle; sein Bernardon fand rasch Eingang und in Erfindung extemporirter Stücke zeigte sich Kurz unerschöpflich. Ihn zu verdrängen war unmöglich; daher verglich sich Prehauser mit ihm, indem jeder in seinen Stücken des andern Theaterfigur zu Hülfe nahm. Mit Kurz, der durch seine momentane Verbindung mit Haydn eine eingehendere Kenntnißnahme mit den Verhältnissen des Theaters nächst dem Kärnthnerthor hauptsächlich nothwendig machte, werden wir noch genauere Bekanntschaft machen.

Den Genannten schlossen sich im Jahre 1743 Wilh. Meyberg

---

täglich um ihn war, in Theatr. Neuigkeiten, 1773, S. 145 fg,, dann abgedruckt in dessen Abschied von der Bühne, 1802, S. 63 fg. Oehler, S. 122 fg. und 181 fg. Selbst das in dgl. nicht verschwenderische Wiener Diarium widmet Prehauser einen warmen Nachruf. Jahrg. 1769, Nr. 9.

34 Oehler, S. 127 fg. Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 138. Vergl. auch Weiskern's eigene Worte über die damals sich bekämpfende Gegenströmung im Schauspiel, Bd. III, S. 132 seiner Topographie.

35 Dessen eigenhändige Namensfertigung (siehe Verlassenschaftsacten seiner ersten Frau) war Kurtz, doch erscheint diese Schreibweise nur selten im Druck.

und Frau Franziska Kurz und zwei Jahre später noch Joseph Huber[36] an. Huber, ein geborener Wiener, der die früher genannte Mamsell Lorenz ehelichte, schuf als Leander und dann als Leopoldl eine heimathliche Possenreißerfigur und führte die Zauber-Komödien ein, die, mit Arien untermischt und von ihrem Schöpfer gewürzt, sich eines enormen Zulaufes erfreuten. Huber war in ernsthaften und komischen Rollen gleich stark, starb aber schon im 34. Lebensjahre, als er eben im Zuge war, ein bedeutender Schauspieler zu werden, am 23. April 1760.

Das deutsche Schauspiel war zu jener Zeit größtentheils die Unterhaltung der mittleren Bürgerklasse. Hof, Adel und Alles, was sich zu den feineren Ständen zählte, besuchte das Theater nächst der Burg. Bald aber lockten Kurz-Bernardon und Prehauser mit dem grünen Hut und der Hanswursten-Jacke auch die vornehmeren Kreise ins Stadttheater und das deutsche Schauspiel wurde dadurch immer mehr der Lieblingsgenuß des größeren Publikums. Auch der Hof fing an, Gefallen daran zu finden. Bereits im Jahre 1737 hatten die deutschen Schauspieler zum erstenmale die Ehre, nach Mannersdorf, einem damals beliebten Badeort an der ungarischen Grenze, wo sich der Hof zeitweise aufhielt, gerufen zu werden; ebenso spielten sie wiederholt im sogenannten spanischen Saale in der Burg. Später nahmen Maria Theresia und ihr hoher Gemahl entschieden Partei für das deutsche Schauspiel und würdigten es ihres Schutzes. Nun lesen wir auch häufiger im Wiener Diarium: „Beede Majestäten haben im Stadt-Theatro einer neuen Teutschen Komödie abgewartet."

Wir sind hier bei dem wichtigen Momente angekommen, wo das Frühroth eines besseren Geschmackes, der erst zwanzig Jahre später über die verkommene Lokalposse siegte, sich zum erstenmale Bahn zu brechen suchte. Zum erstenmale wagte man sich an regelmäßige Stücke. „Die Allemannischen Brüder", ein Trauerspiel in Versen von Krüger, machte im Jahre 1747 den Anfang und der gute Erfolg ermuthigteSelliers, Mitglieder der Neuber'schen Gesellschaft in Leipzig (das Ehepaar Koch, Heydrich, Mlle. Lorenz) eigens zu studirten Stücken zu

---

36 Biogr. siehe Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 136. Oehler, S. 153.

engagiren. Im Jahre 1753 folgte ihnen auch Friederike Karoline Neuber selbst, entsprach aber den gehegten Erwartungen nicht. Sie kehrte nach Dresden zurück und spielte in den umliegenden Bädern in den traurigsten Umständen. Da die Kaiserin darauf drang, die Schaubühne zu verbessern, verschrieb Durazzo Stephanie den ältern, Kirchhoff und Frau von Riga, Jaquet und dessen Frau und Tochter von Graz (Katharina, geb. 1760 zu Wien und daselbst 30. Jan. 1786 gest., wurde eine hervorragende Schauspielerin). Diese trafen im Jahre 1760 ein. Unterdessen war am Theaterhimmel der Name Sonnenfels aufgestiegen — in den nächsten Jahrzehnten die Leuchte einer gereinigten Richtung. Schon jetzt (1751) drang sein Wille durch. Auf seinen Antrag wurde zur Ueberwachung der Sittlichkeit der Stücke die Theatercensur eingeführt. Für die regelmäßigen Stücke konnte man nun freilich haften, aber den extemporirten Burlesken blieben überall Luftlöcher geöffnet. Diese zu verstopfen, wurde die ganze Sippschaft vor eine Hofcommission gerufen und ihnen aufs schärfste anbefohlen, sich in Zukunft beim Extemporiren jeder Unanständigkeit zu enthalten. Empfindliche Verweise, Arrest, lebenslängliche Haft (!) waren die angedrohten Foltergrade. Nichtsdestoweniger stemmten sich Prehauser, Kurz und Weiskern gegen die versuchte Neuerung und trachteten zunächst, „Esser", „Miß Sara Sampson" und andere regelmäßige Stücke lächerlich zu machen, was ihnen nur zu leicht gelang. Das Schlimmste war, daß sie ihre eigenen Machwerke nun als regelmäßige Stücke brachten. Die Stücke von Prehauser, Kurz, Weiskern und Huber (denen in den 60er Jahren Hafner, Klemm und Heufeld folgten) beherrschten die Bühne, und die Darsteller, eine Menge ausgeprägter Theaterfiguren, hatten es im Extemporiren nun so weit gebracht, daß ihnen keine Truppe gleich kam. Müller, der im Jahre 1761 auf der Durchreise in Wien die Vorstellungen besuchte, sagt darüber: „Ich bewunderte die Fertigkeit und bündige Suada in der Burleske. Prehauser, Weiskern, Leinhaas, Heydrich und Mad. Weidner (Kurz war damals von Wien abwesend) waren Meister in der Kunst, aus dem Stegreif zu spielen; ihr Vortrag verdiente nachgeschrieben zu werden." [37]

---

37 Müller's Abschied von der Bühne, 1802, S. 40. Oehler, S. 145.

Eine Uebersicht der gegebenen Stücke und deren Verfasser bietet uns wieder, wenn auch nur in den früher genannten Jahren (Ostern 1752 bis Ende 1756) das erwähnte Répertoire des Théâtres u. s. w. Außer den Burlesken erscheinen Original- und übersetzte Werke von Grimm, Gellert, Baron Trenk, Koch, Gottsched, Goldoni, Metastasio, Apostolo Zeno, Bambini, Boissy, Destouches, Graffigny, Voltaire, Racine, Le Sage u. A. — Eine Specialität bieten die von den Kurz'schen Kindern dargestellten Komödien und Pantomimen. Die Ballete waren meist von Hilverding und Salomon, standen aber jenen im Theater nächst der Burg an Werth nach; die besseren Solotänzer waren an beiden Theatern beschäftigt. Auch das Orchester besaß außer Starzer, Cammermayer, Pacher, Mederitsch Gallus (Waldhorn, Violoncell und Baß) keine nennenswerthen Musiker; es zählte 10 Violinen, je zwei Violen, Celli und Bässe, Flöte, Fagott, zwei Oboen und zwei Waldhörner. Es wurde hier wie im Theater nächst der Burg täglich gespielt, die Freitage ausgenommen; in der Fasten- und Adventzeit waren ebenfalls keine Vorstellungen. —

Zur Marktzeit und im Fasching wurden im vorigen Jahrhundert in den dazu errichteten Bretterbuden auf dem Neumarkt, Judenplatz und auf der Freiung Pantomimen und Possen aller Art aufgeführt. Namentlich die Marionettenspiele waren sehr beliebt; die Figuren hatten bewegliche Glieder, die mit einem Draht von oben dirigirt wurden. Ehe Prehauser Wien verließ, ließ er sich im ersten Stadium seiner Theaterlaufbahn von dem „Zahnarzt" Hirschnak für dessen Puppen-Komödien auf der Freiung anwerben. Stranitzky hielt eine zeitlang trotz seiner Stadttheater-Pachtung auch eine Marionettenbude, ebenfalls auf der Freiung, in Gang; seine Witwe aber, in der kurzen Zeit, da sie allein das Regiment im Stadttheater führte, beklagte sich beim Stadtrath bitter über den gleichzeitigen Bestand der Marionetten, da ihr dies Eintrag thue. Im Jahre 1728 wurde das Spiel untersagt, da viel Unzucht dabei getrieben wurde, doch tauchte es schon nach zwei Jahren wieder auf. Wir lesen auch von einer obrigkeitlichen Verordnung im Jahre 1747, sich nicht mit brennenden Fackeln und Windlichtern in die Nähe der auf dem Neumarkt stehenden Pantomime zu begeben oder gar die Fackeln darinnen anzuzünden. Hoch und Niedrig unterhielt sich

an diesen Possen, die später namentlich in der Travestie Gelungenes leisteten. Im genannten Jahre finden wir im Wiener Diarium auch den Besuch des Kaisers und seines Bruders, des Herzogs Karl von Lothringen, bei einer pantomimischen Vorstellung auf dem Neumarkt erwähnt. Müller [38] nennt noch im Jahre 1772 das Hofmann'sche Marionetten- oder sogenannte Kreuzerspiel auf der Freiung; Hofmann war auch der Einzige, der von der Abgabe eines Theils der Einnahme an die Theatral-Direction befreit war. Haydn's Vorliebe für das Marionettentheater ist bekannt; im fürstlichen Schlosse Esterház gelangte es unter Pauersbach's Direction zu besonderer Vollkommenheit. [39]

Es würde unserem Wiener Lebensbilde ein charakteristischer Zug fehlen, wenn wir nicht auch der öffentlichen Tanzbelustigungen gedächten. Die Tanzmusik Wiens war vor hundert Jahren noch lange nicht tonangebend, aber die Lust zum Tanzen war da. Von der Musik zu den Tänzen jener Zeit ist uns nur Weniges erhalten; es waren, wie in den späteren Jahrzehnten, in den Redouten und auf öffentlichen Bällen ausschließlich Menuetten (Minuetti di Ballo) und Deutsche (Allemands) in Gebrauch. (Contretänze, Ländler und Walzer kommen erst später vor.) Sie waren zum Theil für volles Orchester, zum Theil nur für Streichinstrumente, zwei Violinen und Baß, geschrieben, wie z. B. jene von Holzbauer (circa 1745) und von Huber (circa 1765). In fast gleichem gemessenen Gang bewegen sich die in Nürnberg (circa 1740) erschienenen in Kupfer gestochenen Menuetten (2 Violinen, 2 Hörner und Baß) des Ludwig Alb. Friedr. Baptiste. [40] Diese 24 Menuette wechseln

---

38 Müller, Gen. Nachr. von beyden k. k. Schaubühnen in Wien, 1772, S. 111.

39 In der Advent- und Fastenzeit führte man auch Krippenspiele auf. Diese Vorstellungen aus der bibl. Geschichte wurden nicht nur von Kindern und Leuten aus der untern Volksklasse, sondern auch von Personen aus den höhern Ständen besucht und auch der kais. Hof ließ sie öfters in die Burg kommen. Diese stummen Theater haben sich, alle Wandlungen überdauernd, bis auf unsere Tage erhalten.

40 Menuets nouveaux à 2 Violons, 2 Cors de Chasse et la Basse; dédiés à son Sér. Monseigneur Le Prince regnant d'Oettingen, comp. par Mr. A. L. F. Baptiste, Maître à danser de la Sér. Cour de Hesse-

(mit einer einzigen Ausnahme) regelmäßig in Dur und Moll ab und gilt immer der zweite Menuett gleichsam als Trio des vorhergehenden, der dann wiederholt wird. Die Meisten zählen je 8 Takte in beiden Theilen; beim letzten Menuett überlassen Hörner und Baß den zwei Violinen allein das Feld, die sich nun wie in einem reich geschmückten Coda in längeren Theilen ergehen, die erste Violine Triller auf Triller häufend, die zweite sie unermüdet mit Achteln in weiten Sprüngen begleitend, worauf dann, den vorletzten Menuett wiederholend, alle Instrumente gemeinschaftlich die Serie zu Ende führen. Die ersten Tanzstücke von Haydn (14 Menuette für 2 Violinen und Baß, Flöte, Oboen, Fagott und 2 Hörner) erschienen im Jahre 1767 bei Breitkopf in Abschrift. Sie sind noch (für Clavier allein) im Original erhalten und reichen der Schrift nach wohl selbst in die 50er Jahre zurück. Später werden wir Mozart, Haydn, Beethoven und andere gleichzeitige Componisten die Feder für die kaiserlichen Redoutensäle in Bewegung setzen sehen; in unserm Jahrhunderte tauchten dann die Tanzweisen von Ferd. Gruber und Michael Pamer auf, die Vorläufer von Lanner und Strauß, mit denen die Wiener Tanzmusik eine entschiedene Wendung nahm und sich den Weg durch aller Herren Länder bahnte.

Es verlohnt der Mühe, bei dieser Gelegenheit auch die damalige Art und Weise, wie es bei diesen Unterhaltungen gehalten wurde, sowie die Tanzlokalitäten näher kennen zu lernen. Noch in den ersten 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts waren die Hauptvereinigungspunkte für Bälle nur das Theater nächst dem Kärnthnerthor (das Theater im sogenannten Hofballhause ist nur einigemal genannt) und der Tanzsaal „auf der Mehlgrube“ am Neumarkt. Bis zur Eröffnung der kais. Redoutensäle hatte das Stadttheater allein das Vorrecht, auch

---

Cassel. Oeuv. I. à Nuremberg, aux dépens de Jean Ulric Haffner, Maître du Lut. In der franz. Vorrede spricht der Verfasser von einem, dem Fürsten vor etwa 11 Jahren gewidmeten Sonatenwerk. Walther's Lexicon sagt S. 69: „Baptiste, ein ber. u. ietzo florirender Frantzösischer Violinist, hat ein Buch Sonates vor die Violin und noch ein Buch von 2 Musettes oder Vielles in Paris herausgeben lassen.“ Nach Gerber starb Baptiste zu Cassel in den 60er Jahren.

maskirte Bälle zu geben; sie begannen am 6. Januar und wurden an bestimmten Tagen bis zum Fasching-Dienstag fortgesetzt; das Einlaßgeld betrug einen Dukaten in Gold. Es wurde auf der Bühne und im Parterre getanzt, erst in späterer Zeit wurden beide vereinigt. Man gelangte zum Theater im Wagen oder Tragsessel, zu Fuß durfte sich keine Maske auf der Straße blicken lassen; alle hohen und vorhin schon unerlaubten Spiele waren strenge verboten. Das Orchester bestand aus circa 40 Musikern, welche zunächst aus der früher erwähnten, mit dem obersten Spielgrafenamte vereinten St. Nicolai-Bruderschaft bei St. Michael recrutirt wurden; sie allein hatten auch das Recht, in Zeiten, wo jede Wirthshausmusik verboten war, „bei denen Hochzeiten und ehrbaren Mahlzeiten" aufzuspielen. Es war dafür eine gewisse Taxe (Musikimpost) im Rathhause des Wiener Stadtmagistrats zu entrichten. Nachdem im Jahre 1782 der Zunftzwang der genannten Bruderschaft aufgehoben wurde, versammelten sich die Musiker, welche Tanzmusik ausführten, jeden Samstag des Morgens hinter der Säule am hohen Markt, und an den übrigen Tagen auf der Brandstatt, wo sie ein Jeder, der Musiker zu Bällen suchte, zu finden wußte.[41]

Die Verwendung des früheren, im Jahre 1744 geschlossenen Opernsaales zu Redouten, der Theatralleitung unterstehend, kam dem Publikum zum erstenmale Sonntag den 7. Jan. 1748 zu statten. „Diesen Abend (berichtet das Wiener Diarium Nr. 3) haben sich die Carnevals- oder Faschings-Lustbarkeiten in dem hierzu erbaueten prächtigen Redouten-Saal an der kais. Burg angefangen, wobey sich eine große Menge Maskern eingefunden hat, welche in allem zu sattsamen Vergnügen bedienet worden." Unter „großer Menge" waren circa 600 bis 800 Personen verstanden. Im Jahre 1752 wurden die Maskenbälle bereits in den neu und aus Stein erbauten Sälen, wie wir sie jetzt kennen, abgehalten. Die Bälle begannen am ersten Sonntag oder Mittwoch nach dem heil. Dreikönigfest und schlossen am sogenannten Erchtag (Fasching-Dienstag). Den Besuchern war es gestattet, an den gleichen Ball-Abenden in beiden Theatern im Masken-

41 Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. (Schönfeld) 1796, S. 99.

kleide, jedoch ohne Larve, zu erscheinen. In den 50er Jahren sind auch im November Maskenbälle angezeigt, welche von 8 bis 2 Uhr Mitternacht währten.

Die Bälle des Hofes und Adels wurden im kleinen Redoutensaale abgehalten. Den Kammerfestins, mit und ohne Verkleidung, wohnten meistens beide Majestäten und die übrigen kaiserlichen Mitglieder bei. Der Adel gab aber auch im Saale zur Mehlgrube geschlossene Bälle und hatte das Vorrecht, auch hier in Verkleidung zu erscheinen. Hoher und niederer Adel hatten jeder seinen bestimmten Abend und waren in beiden Kreisen diese maskirten Bälle besonders beliebt.[42]

Vor Eröffnung der Redoutensäle war der Saal zur „Mehlgrube" die größte und beliebteste Tanzlocalität Wiens[43], wo man auch im Maskenkleide, jedoch ohne Larve, erscheinen durfte. Fast jeder Tag der Woche war hier besetzt, doch wurde sorgfältige Musterung der Stände gehalten. Es gab Bälle für „honette Compagnien" (aus dem Beamten- und Handelsstand u. s. w.), anspruchsvollere „Distinctions-Bälle" (Herreneintritt ein Dukaten in Gold) und „geschlossene Compagnien", von denen jede besondere Bestimmungen hatte.[44]

Außer den genannten Orten sind gleichzeitig als „berühmte" Privat-Tanzsäle noch genannt: das Defranz'sche oder sogenannte Haasenhaus in der Kärnthnerstraße (neu Nr. 14), das Stampfische Haus „zum Sommer" unter den Tuchlauben

---

42 Ende des vorigen Jahrhunderts wählte der Adel für seine Bälle den Tanzsaal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse (neu Nr. 6), wo auch viele Concerte Statt hatten.

43 In den Kellern dieses am Mehl- (Neu-) markt gelegenen, im Jahre 1698 nach Plänen des J. B. Fischer von Erlach erbauten Gebäudes wurden die Mehlsäcke untergebracht — daher der Name. Der Saal hat seine Geschichte. Mozart gab hier im Verein mit Phil. Jak. Martin in den 80er Jahren zur Fastenzeit Abonnement-Concerte. Auch Beethoven dirigirte später hier. Im Jahre 1807 wurden die Liebhaberconcerte daselbst abgehalten. Die späteren Bälle arteten in bedenklicher Weise aus, bis im Jahre 1831 der neu und geschmackvoll hergerichtete Saal den gebildeten Ständen als Casino diente. Heutzutage ist das Haus eines der feinsten Hôtels der innern Stadt.

44 Ueber die in den 30er Jahren daselbst abgehaltenen Kinderbälle berichtet Joh. Basili Küchelbecker, Allern. Nachr. vom röm. kais. Hof. Andere Aufl. Hannover 1732. S. 420.

(neu Nr. 17) und der „berühmte große Saal" im Waffenbergischen Hause auf dem Peters-Freithofe. Die „properen" Bälle dieser Orte mit „wol-besetzter" Musik und ausgesuchten Speisen und Getränken sind jahrelang zur Faschingszeit im Wiener Diarium angezeigt. Für allzu derbe Mischung sorgte das Entrée: Leggeld für eine Mannsperson ein Species-Dukaten, Frauenzimmer franco. Der Anfang war um 6 Uhr Abends; das Ende ist nicht angezeigt.[45]

Auch der Nachtmusiken haben wir zu gedenken; sie boten den warmblütigen Wienern eine gar willkommene Unterhaltung und weiß von ihnen schon im 17. Jahrhundert ein Reisender zu erzählen.[46] Indem er den großen Musiksinn des Kaisers Leopold I. hervorhebt, findet er es erklärlich, „daß sich so viele Musicanten in Wien befinden, wie dann schwerlich irgendwo mehr anzutreffen sind als allhier und ging schier nicht ein Abend vorbey, daß wir nicht eine Nachtmusic vor unsern Fenstern auf der Straßen hatten". In den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts gewannen dieselben an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit. Der im großen Stil ausgeführten, schon früher erwähnten Serenaten mit glänzend costümirten mythologischen Masken, die an Familienfesttagen des kais. Hofes auf dem innern Burgplatz abgehalten wurden, gedenkt ein anderer Reisender.[47] Wenn auch mit dem Tode Kaiser Karl's VI. musikalische Nachtfeste solcher Pracht verstummten, gediehen sie doch in mannichfacher Gestalt in bürgerlichen Kreisen fort; so wird noch in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts in einem Briefe aus Wien berichtet: „Nachtmusiken sind hier so häufig, als unter dem schönsten italienischen Himmel. Bald sind es ganze Gesellschaften von

---

45 Als Tanzlokale sind zu Ende des vorigen Jahrhunderts in der inneren Stadt noch genannt: das Casino von Otto in der Spiegelgasse und der Trattner-Hof; in den Vorstädten der weltbekannte Sperl. Die sprüchwörtlich gewordene sorglose Wiener Leichtlebigkeit zeigte sich im ersten Jahrzehnt des gegenwärtigen Jahrhunderts namentlich bei Eröffnung des glänzend eingerichteten Apollosaales in der Vorstadt Schottenfeld, dem sogenannten „Brillantengrund".

46 Dr. Ed. Browne ganz sonderbare Reisen durch Niederland, Teutschland u. s. w. Nürnberg 1684. S. 237.

47 Küchelbecker's Allern. Nachricht. 1732. S. 160.

Sängern, bald rauschende Instrumentalmusik, bald auch die einzelne Flöte oder Mandoline, welche Ihnen beim nach Hause gehen aus den stillen Straßen entgegenschallen und bald einen Kreis von Zuhörern um sich versammeln, welche mit aller Schnelligkeit ihr Lager verlassen und herzuströmen." [48] Verführerischer noch werden uns diese Ständchen in einem Wiener Theater-Almanach vom Jahre 1794 (S. 173) geschildert: „In den Sommermonaten trifft man fast täglich, wenn schönes Wetter ist, Ständchen auf den Straßen, und ebenfalls zu allen Stunden, manchmal um ein Uhr und noch später. Diese Ständchen bestehen aber nicht, wie in Italien oder Spanien, in dem simplen Accompagment einer Guitarre, Mandore, oder eines andern ähnlichen Instruments zu einer Vocalstimme, denn man giebt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken, oder seine Liebe zu erklären, wozu sich hier tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern diese Nachtmusiken bestehen in Terzetten, Quartetten, meistens aus Opern, aus mehreren Singstimmen, aus blasenden Instrumenten, oft aus einem ganzen Orchester, und man führt die größten Symphonien auf. Besonders wimmelt es von solchen Musiken an den Vorabenden der bekannten Namensfeste, vorzüglich am Annenvorabende. Gerade bey diesen nächtlichen Musiken zeigt sich auch die Allgemeinheit und Größe der Liebe zur Musik sehr deutlich; denn sie mögen noch so spät in der Nacht gegeben werden, zu Stunden, in denen alles gewöhnlich nach Hause eilt, so bemerkt man doch bald Leute in den Fenstern, und die Musik ist in wenigen Minuten von einem Haufen Zuhörer umgeben, die Beyfall zuklatschen, öfters, wie im Theater, die Wiederholung eines Stückes verlangen und sich selten entfernen, bis das Ständchen geendigt ist, das sie öfters noch in andere Gegenden der Stadt schaarenweise begleiten." Auch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts waren die Ständchen in Wien noch gebräuchlich. Nach Moscheles [49] gab Graf Palffy deren sechs im Jahre 1815 im botanischen Garten. Moscheles selbst, Mayseder, Merk, Giuliani und Hummel wirkten mit und führten in Gegenwart der Kaise-

---

48 Der neue teutsche Merkur, von C. M. Wieland. 1799. S. 51.

49 Aus Moscheles' Leben, von seiner Frau. 1872, I, S. 23.

rin Marie Louise und der Erzherzoge Rainer und Rudolph Compositionen von Beethoven, Mayseder und Hummel auf und dazwischen „lustige Jodler, die aus den Gebüschen hervorklangen und ein noch lustigeres Souper. Außerdem wohl ein halbes Dutzend, welche Privatleute den Ihrigen zu ihren Namenstagen gaben".

Die Nachtmusiken zur Zeit unserer Chronik denken wir uns in bescheidenem Zuschnitt, etwa von drei und mehr Streich- oder Blasinstrumenten (je zwei Klarinetten, Hörner, Fagott) oder auch von gemischten Instrumenten mit und ohne Gesang ausgeführt. Auf die Serenade im weiteren Sinn werden wir am gehörigen Orte zurückkommen.

Ab und zu gab es in den Jahren nach Haydn's Austritt aus dem Kapellhause allerlei Feste, die theilweise auch ein öffentliches Schaugepränge trugen. So berichtet das Wiener Diarium sehr ausführlich über ein glänzendes Fest, das der französische Botschafter Marquis d'Hautefort im November 1751 an zwei aufeinander folgenden Tagen zur Feier der Geburt des Herzogs von Burgund in seinem Palast auf der Freiung (Platz in der innern Stadt) veranstaltete. Ein von einem auserlesenen und stark besetzten Orchester ausgeführtes Concert, große Tafel, glänzender Ball in dem auf dem Platze eigens dazu erbauten Saale sind namhaft gemacht, wie auch eine glänzende Außenbeleuchtung des Hauses, transparente Bilder auf einem Prächtgerüste und ein Springbrunnen, der dem Volke unter beständigem Pauken- und Trompetenschall an beiden Abenden Wein spendete. — Ein ähnliches noch brillanteres Fest veranstaltete der neapolitanische Minister Marchese Niclas da Majo im October 1754 zur Geburtsfeier des Erzherzogs Ferdinand Karl. Der Weg vom Schottenthore nach dem in der Roßau liegenden fürstlich Liechtenstein'schen Gartenpalaste war mit einer doppelten Reihe Pechpfannen und vergoldeten Laternen beleuchtet. Palast und Garten strahlten im Widerschein von achtzigtausend Lampen und Feuertöpfen und am Hauptportale war ein doppelter Triumphbogen errichtet, auf dem zwei Chöre musicirten, eine dritte Musik mit Feldinstrumenten war oberhalb der Stiege des Prospect-Gebäudes aufgestellt. In dem von Pozzi gemalten, von zwanzig Säulen getragenen Saale, der mit unzähligen Häng- und Wandleuchtern und krystallenen Girandolen erhellt

war, bewegten sich Hunderte von Masken, die um Mitternacht an sieben reich besetzten Tafeln Platz nahmen und später bis zum Morgen dem Tanze huldigten. Auch der kais. russische Botschafter gab ein nicht minder glänzendes Fest im Januar 1755 im Rofrano'schen Gartenpalast (später Auersperg'sches Palais) vor dem Burgthor zur Feier der Geburt des Großfürsten Paul Petrowiz.

Häufig finden wir erwähnt, daß Haydn von seinen frühesten Werken keinen pecuniären Vortheil zu ziehen wußte, daß er sie sorglos von Hand zu Hand wandern ließ und, anstatt erbittert zu sein, daß Andere damit Gewinn erzielten, sich im Gegentheil kindisch freute, wenn er eine seiner Compositionen in den Auslagfenstern der Musikhandlungen durch den Stich verbreitet sah. Die Richtigstellung dieser Annahme bietet zugleich Gelegenheit, auf den Musikalienhandel, wie er damals in Wien beschaffen war, ausführlicher einzugehen. Wir werden in der Folge sehen, wie rasch sich dieser für Componisten und Publikum gleichwichtige Handelszweig ausbildete, wie Firma auf Firma entstand, wieder verschwand oder an Andere überging. Vor Allem muß bemerkt werden, daß es bis in die Mitte der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts in Wien überhaupt keine ausschließlichen Musikalienhändler oder Verleger im Sinne der Jetztzeit gab. Nur ausnahmsweise kamen musikalische Werke von hier aus in den Handel; der größere Theil wurde in Abschriften verbreitet; fast alle in Kupfer gestochenen Werke kamen von auswärtigen Städten, namentlich von Nürnberg, Augsburg, Leipzig [50], Amsterdam, Paris und London. Mit dem Verkauf der Musikalien befaßten sich vorzugsweise die Buchhändler; auch Buchbinder (J. F. Baumgartner), Kupferstecher (Joh. Jak. Lidl) und Copisten (Haschke) boten Musikalien feil; selbst in einem Gewürzgewölbe (J. G. Gründler beim Kärnthnerthor) konnte man Musikwerke, z. B. Hurlebusch's Clavierstücke, kaufen. Unter

---

50 In Deutschland war es namentlich Gottlob Immanuel Breitkopf, der im Jahre 1745 in Leipzig die Druckerei des Vaters übernommen hatte und 1756 durch Neu-Erfindung eines Notendrucks sich in diesem Zweig verdient machte. Seit 1762 lieferte er auch die zur Orientirung so unschätzbaren thematischen Verzeichnisse gedruckter und geschriebener Musikalien, die durch ihn zu beziehen waren.

den Firmen, welche im Wiener Diarium am häufigsten vorräthige Musikalien ankündigten, sind hervorzuheben: Joh. Peter von Ghelen, kais. Hof- und Universitäts- und gemeiner Stadt Wien Buchdrucker (bei dem schon im Jahre 1725 Fux's berühmter Gradus ad Parnassum, mit beweglichen Typen gedruckt, erschienen war); Joh. Thomas Edler von Trattner, k. k. Hofbuchdrucker und Buchhändler auf dem Kohlmarkt (jetzige Café Daum) und im Schottenhof (im Jahre 1775 im eigenen Hause auf dem Graben); Jos. (später Edler von) Kurzböck, k. k. Hofbuchdrucker in allen orientalischen Sprachen und Buchhändler, Verlagsgewölb auf dem Hof, dann in der Bognergasse; Georg Bauer, Buchhändler auf dem alten Fleischmarkt; Peter Conrad Monat, Buchgewölb unter den Tuchlauben; die Kunst- und Buchführerey Prasser auf dem Kohlmarkt (Schild zum St. Johann in der Wüsten); Augustin Bernardi, Universitäts-Buchhändler, der oberen Jesuitenpforte gegenüber; Rudolph Gräffer, Buchhändler im Jesuitenhof; Herm. Jos. Krüchten, Buchhändler unter den Tuchlauben (bei der Weltkugel im Seitzerhof); Joh. Paul Kraus, Buchführer neben dem Hofballhaus; Emerich Felix Bader, Buchführer in der Bognergasse (neben dem Todtenkopf), und etwas später Huberty, Musik-Kauffmann in der Alstergasse (zum goldenen Hirschen). Der bescheidene Binz, dem wir auf dem Stephans-Friedhof begegnet sind, erlaubte sich erst später die so kostbare öffentliche Ankündigung im Wiener Diarium. Das Handlungshaus Artaria auf dem Kohlmarkt war das erste, das, im Jahre 1769 mit einem Privilegium versehen, sich bald darauf mit dem Verlag eigener gestochener Musikalien befaßte. Haydn, Mozart, Beethoven erschienen daselbst der Reihe nach mit ihren Werken und namentlich hatte Haydn in den 80er Jahren regen Verkehr mit dieser Firma, die auch, die erste in Wien, seit dem Jahre 1777 eigene Musikkataloge veröffentlichte und im folgenden Jahre zum erstenmale Musikalien selbst verlegte. Vordem hielten die drei Brüder Cesare, Domenico und Giovanni, gebürtig aus dem Orte Blevio am Comersee, verschiedene Kunstartikel in ihrem Gewölbe unter den Tuchlauben unter dem Schilde „zum König von Dänemark". (Carlo Artaria hatte seinen Laden unter demselben Schilde im Jahre 1775 gegenüber dem Michaelerhaus.) Der Firma Artaria werden wir später noch oft begegnen.

Mit dem Eigenthumsrecht der Musikalien war es im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts übel bestellt; jeder Verleger suchte dem andern durch Nachdruck zu schaden und den Copisten gegenüber standen wiederum Componisten und Verleger machtlos gegenüber. Das Schlimmste dabei war, daß mit jeder neuen Abschrift auch neue Fehler sich einschlichen, welche die Zeit endlich sanctionirte. Mitunter suchten die Componisten das Geschäft der Herausgabe selbst in die Hand zu nehmen; so kündigte Mozart im Jahre 1783 drei Clavierconcerte an, auf die man in seiner Wohnung subscribiren konnte; Haydn verlegte 1784 Claviersonaten auf eigene Rechnung, die in der Gräffer'schen Buchhandlung zu haben waren.

In Kupfer gestochene Musikalien bildeten einen Luxusartikel und kamen noch im Jahre 1770 so selten vor, daß der Buchhändler Bernardi die bei ihm vorräthige „allerneueste in Kupfer gestochene Musik" gleichsam als etwas Ungewöhnliches ankündigte. In Wien selbst wurden, wie oben erwähnt, nur hin und wieder Werke in dieser Art verlegt, doch lieferten schon im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Notenstecher Joh. Jak. Freundt und Jakob Hoffmann mit einem umfangreichen musikalischen Werk des Fürsten Paul Esterházy eine saubere Arbeit. Dreißig Jahre später klagt Küchelbecker[51], daß unter den Kupferstechern „keiner von sonderlicher Reputation anzutreffen" sei. Doch finden wir in Folge der Gründung der k. k. Kupferstich-Akademie (1766) wieder ganz tüchtige Männer, wie namentlich C. Schütz, F. Müller, Georg David Nicolai, und in zweiter Linie Beheim, Brunet, Huberty, Eberspach und den früher genannten Lidl; die geschmackvoll und fleißig ausgeführten Titelkupfer der drei Erstgenannten (Canzonetten von Martin, Gluck's Oden, Lieder und Symphonien von Haydn, Clavierwerke von Steffan, Wagenseil u. A.) wird man noch heutzutage mit Vergnügen betrachten.

Geschriebene Musikalien waren auch in Deutschland so zahlreich verbreitet, daß z. B. Breitkopf in Leipzig, Westphal in Hamburg förmliche Lager von Manuscripten hielten. In Wien bildeten diese eine Haupterwerbsquelle der Copisten, deren einzelne

---

51 Küchelbecker, Allern. Nachr. S. 745.

durch langjährige Ausübung einen gewissen Ruf erlangten; so werden die Opern-Partituren des Hoftheatralcopisten Wenzl Sukowaty noch heutzutage häufig in Bibliotheken angetroffen. Durch ihre Gewinnsucht und meist unzuverläßlichen Arbeiten bildeten die Copisten eine stehende Klage der Componisten; besonders Reisende wußten sie nach Möglichkeit auszubeuten, wie denn der englische Musikschriftsteller Burney bei seinem Wiener Besuche im Jahre 1772 von ihnen förmlich belagert wurde. Einem Copisten aber fiel die Ehre zu, der Erste gewesen zu sein, der Werke von Haydn in den Spalten des Wiener Diariums ankündigte; es war dies der oben erwähnte Simon Haschke, „Musiko und Notist in den drey Huetten zu Maria Trost" (St. Ulrich, Vorstadt Wiens), der im Jahre 1768 copirte Musikalien für verschiedene Instrumente zum Verkauf anbot und unter den „besten Meistern", als Steffan, Wagenseil, Hoffmann, Wanhal, Mathielli, Toeschi, Bach und Jomelli auch Haydn nennt.[52] Zu Anfang der 70er Jahre werden dann Haydn's Symphonien und Quartette, im Ausland gestochen, von Krüchten u. A. angezeigt; Artaria folgte im Jahre 1776. Haydn's erste größere, in Wien selbst verlegte Sonatensammlung erschien 1774 bei Kurtzböck in Typendruck, in welcher Gestalt kurz zuvor auch die Partituren von Gluck's „Alceste" (1769) und „Paride ed Elena" (1770) in Typendruck, gr. Folio bei Trattner gedruckt und verlegt worden waren.[53]

Musikalisch-theoretische Werke waren kurz nach ihrem Erscheinen auch in Wien im Wiener Diarium angekündigt; so finden wir die Schriften von Mattheson, Marpurg, Rameau, Sorge und Kirnberger; auch sehen wir aus zwei Anzeigen, daß man sich damals bereits auf akustische Fragen einließ.[54]

---

52 In Breitkopf's themat. Katalogen wird Haydn das erstemal im Jahre 1763 mit einem Divertimento und 2 Concerten für Clavier genannt.

53 Damit entfällt zugleich die Anschuldigung Oscar Comettant's, der in seinem Werke „La musique, les musiciens et les instruments de musique" etc. (Paris 1869) S. 474 sagt: „De Gluck, non plus, on n'aurait pu trouver jusque dans ces derniers temps aucune grande partition en Allemagne. C'est incroyable, mais cela est ainsi."

54 Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso Musices von der Prätorianischen, Prinzischen, Werkmeisterischen, Weidhardi-

Die Musikliebe des österreichischen Adels, für die wir zum Theil schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wiederum bis in die Epoche Beethoven zahlreiche Belege finden, gab sich auch im Verlauf des verflossenen Jahrhunderts in mannigfacher Weise kund. Wir dürfen uns nur der im Jahre 1724 bei Hofe veranstalteten Aufführung der Oper Euristeo von Caldara und anderer Hoffestlichkeiten erinnern, um schon hier auf der Bühne und im Orchester ein selbstausübendes hochadeliges Personal kennen zu lernen, das jedem gleichzeitigen Hofkapellmeister hohe Befriedigung gewährt haben mußte. Haydn trat in nähere Beziehung zum hohen und höchsten Adel; es genügt hier, die Grafen Apponyi, Erdödy, den Fürsten Lobkowitz zu nennen, denen Haydn einen Theil seiner Streichquartette widmete; ferner den Fürsten Schwarzenberg, in dessen Palais die ersten Aufführungen der Schöpfung und der Jahreszeiten stattfanden; die Fürsten Liechtenstein, Auersperg, Kinsky, Lichnowsky, Trauttmannsdorff und die Grafen Czernin, Harrach, Fries und Sinzendorf, die im Verein mit Fürst Schwarzenberg und unter unmittelbarer Anregung van Swieten's die Compositionen der erwähnten Oratorien veranlaßten. Aus den 50er und 60er Jahren sind als ausübende Sänger und Sängerinnen in den bei Hofe aufgeführten Opern Fürst Taxis, Graf Pergen, die Gräfinnen Frankenberg, Rosenberg, Lamberg, Kollonicz u. A. namhaft gemacht; auf dem Clavier thaten sich ferner hervor Graf Althann, die Gräfinnen Zierotin, Wilczek und Baronin von Gudenus. Auch die Orgel war vertreten; so spielte die jugendliche Fürstin Leopoldine Liechtenstein beim Theresienfeste, 15. Oct. 1765, in der Kapelle des Reconvalescentenhauses auf der Landstraße ein Orgelconcert ihres Lehrers Christoph Stephan. (Wiener Diarium Nr. 84.) — In der Theresianischen Ritter-Akademie sehen wir sogar wiederholt Opern, Singspiele, Ballete und Schauspiele mit Musik ausschließlich von den jungen Cavalieren dargestellt, die auf der Bühne und im Orchester vor den

---

schen, Silbermannischen und Telemannischen Temperatur. 8°. 1749. — Fr. Wilh. Riedt's Versuch über die musik. Intervalle in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentl. Sitzes und natürl. Vorzuges in der Composition. Berlin 1753.

geladenen Gästen und dem kais. Hofe Proben ihrer Kunstfertigkeit ablegten.

Den meisten der früher und später oft genannten Namen begegnen wir im Wiener Diarium auch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts als Betheiligte bei den wahrhaft glänzenden Schlittenfahrten, die der kais. Hof oder abwechselnd einer der Fürsten Paul Anton Esterházy, Joh. Adam von Auersperg, Jos. Adam von Schwarzenberg, Franz von Liechtenstein, von Kinsky, Graf Clary unter Betheiligung der wirkl. geheimen Räthe und Kammerherren, Fürsten, Grafen und Barone veranstalteten (deren Gemahlinnen und Töchter durch das Loos jedem Einzelnen zugetheilt) und ihre Rundfahrt unter Begleitung von Pauken und Trompeten und einem Chor Waldhornisten durch die Hauptstraßen der inneren Stadt auf dem Burgplatz mit dem sogenannten „Rädel" beschlossen, worauf dann Diner und Ball im Palais des jeweiligen Veranstalters folgte.

Den Reigen fürstlicher Musikkapellen, die in der Musikgeschichte Wiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine so wichtige Rolle spielen, eröffnet schon jetzt, am Ausgang der 40er Jahre, in glänzender Weise und gleichsam als Vorläufer der erst in den 60er Jahren zu größerer Bedeutung sich erhebenden fürstlich Esterházy'schen Kapelle jene des Prinzen Joseph Friedrich von Hildburghausen. Dieser kunstsinnige Prinz (geb. am 5. Oct. 1702, gest. am 4. Aug. 1787) trat frühzeitig in österreichische Dienste und stieg bis zur Stufe eines Feldmarschalls und General-Feldzeugmeisters. Sein langjähriger Aufenthalt in Wien und die Nähe eines so musikliebenden Hofes nährte seine Leidenschaft für die Tonkunst, der er in seinem Palais eine wahrhaft fürstliche Stätte bereitete.[55] Der Prinz

---

55 Dieses Palais vor dem Burgthor, am Josephstädter Glacis gelegen, wurde 1724 im Auftrag des Marquis Rofrano von J. B. Fischer von Erlach erbaut. Aus einem halbrund ausgebauchten Mittelbau und hervortretenden Seitenflügeln bestehend, war es zur Zeit des Prinzen berühmt durch seine prachtvolle innere Ausschmückung. Eine in Kupfer gestochene Abbildung im Almanach de Vienne, 1773, zeigt die Hauptfaçade noch mit einem Gitter umgeben.

unterhielt eine ansehnliche Musikkapelle und veranstaltete jeden Winter an den Freitags-Abenden, an denen die Theater geschlossen waren, musikalische Akademien, die vom Hofe und hohen Adel besucht wurden. Dittersdorf, für dessen Ausbildung der Prinz in väterlicher Weise sorgte und der in den 50er Jahren ein rühriges Mitglied der Kapelle wurde, hat uns zuerst deren Einrichtung beschrieben. Der kais. Hofcompositor Joseph Bonno, spätere Hofkapellmeister, hatte die Anordnungen und die Leitung der Aufführungen übernommen, Joseph Trani war Orchesterdirector; zuweilen dirigirte auch Dittersdorf, und als Gluck im Jahre 1751 wieder nach Wien kam, wurde auch er für die Kapelle gewonnen und ward durch seine vielseitige Bildung dem Prinzen bald ein unentbehrlicher Hausfreund. Die Kapelle versammelte sich dreimal wöchentlich zu Uebungen; nach Ostern endigten die Winter-Akademien und waren die Musiker im Sommer frei, doch mußten sie sich täglich bis vier Uhr Nachmittags in Bereitschaft halten. Die vorzüglichsten Mitglieder der Hofkapelle, der Hofoper und des französischen Schauspiel-Orchesters und der besten Kirchenchöre waren hier vereinigt und an Concerttagen wurde das Orchester noch verstärkt — kein Wunder (sagt Dittersdorf), daß diese Akademien in ganz Wien als die besten anerkannt wurden. Zur Aufführung kamen u. a. Symphonien von Jomelli und Gluck, Oratorien, Arien aus den damals beliebtesten Opern, Violinconcerte von Benda, Tartini, Locatelli und Zuccarini. Dittersdorf selbst beschreibt in warmen Worten seine Seligkeit beim Vortrag seines ersten Violinconcertes vom Orchester begleitet. Als Instrumental-Solisten sind genannt: Pugnani, van Malder und Dittersdorf (Violine), Gentsch (Cello), Le Claire (Flöte), Schmitt und Besozzi (Oboe, Ersterer auch Bassethorn), Tune (Fagott), Stamitz, Leutgeb und beide Hubaczek (Waldhorn). Von vorzüglichen Gesangskräften traten hier auf: die Altistin Vittoria Tesi (-Tramontani), die Sopranistinnen Theresia Heinisch (verehel. Pettmann), Katharina Starzer, Cattèrina Gabrieli, der Tenorist Karl Friberth, die Castraten Guarducci und Manzuoli. Im Sommer brachte der Fürst gewöhnlich einige Monate auf seiner am Marchfluß, nahe bei dessen Mündung in die Donau bei Hainburg gelegenen Herrschaft Schloßhof zu, einem prächtigen, vom Prinzen Eugen von

Savoyen erbauten Schlosse sammt Park. Auch hier wurden gelegentlich Concerte und auch Opern veranstaltet und selbst herumziehende Komödianten-Truppen fanden ein gastliches Dach und weckten durch ihre, wenn auch bescheidenen Leistungen zuerst die Lust des jungen Dittersdorf zur dramatischen Tonkunst. Ein mehrtägiges, glänzendes und an Abwechslung reiches Fest zu Ehren der Anwesenheit des Kaiserpaares, in Begleitung der Erzherzoge Joseph und Karl, und der Erzherzoginnen Marianne und Christine fand im September 1754 statt und ist im Wiener Diarium (Nr. 82) und in Schmid's „Gluck“ (S. 54—67) ausführlich beschrieben worden und erschien auch als einzelne Broschüre bei J. P. v. Ghelen. Der Prinz reiste im Jahre 1758 zur Reichsarmee, kehrte aber im folgenden Jahre zurück. Sein Aufenthalt war diesmal von kurzer Dauer, da er in Folge des Absterbens seines Großoheims die Vormundschaft über seinen Mündel übernehmen mußte. Doch wurde ihm noch in den letzten Wochen seines Wiener Aufenthaltes die Ehre zu Theil, beide Majestäten in seinem Palais zu begrüßen. Dieselben waren, nach Angabe des Wiener Diariums (Nr. 23), am 18. März in Begleitung der jungen kaiserlichen Herrschaften und vieler Mitglieder des Adels gekommen, der Aufführung eines von Metastasio verfaßten und von Bonno in Musik gesetzten geistlichen Oratoriums, „Isaac ein Vorbild des Erlösers“ (Isacco figura del redentore, 1740 auch von Reutter componirt) beizuwohnen. Das Werk und die Ausführung mußte sehr gefallen haben, denn es wurde in den nächsten Tagen zweimal wiederholt und waren noch weitere Aufführungen in Aussicht genommen. Der Prinz befand sich im Jahre 1761 abermals in Wien und wohnte zu Ebenthal, wo ihn die Kaiserin mit der Gemahlin des Erzherzogs Joseph und zweier Erzherzoginnen besuchte, bei ihm dinirte und Abends nach Schönbrunn zurückfuhr. (Wiener Diarium Nr. 68.)

Schloßhof kaufte Kaiser Franz I. und schenkte es der Erzherzogin Christine; der Palast in Wien kam später in den Besitz der fürstl. Familie Auersperg. Die Mitglieder der Kapelle, welche nicht schon anderwärts angestellt waren, wurden vom Theater nächst der Burg und vom Fürsten Paul Anton Esterházy übernommen.

6.

Lehr- und Wanderjahre.[1]

Wir finden Haydn auf der Straße wieder. Es war an einem feuchten Novemberabende im Jahre 1749, wenige Wochen nach dem Priesterjubiläum im Dome. Haydn's ganzer Reichthum bestand in seinen abgenutzten Kleidern, die er am Leibe trug. Gequält von Hunger, die Taschen leer, ohne Freund, den er um ein schützendes Obdach hätte angehen können, irrte der Arme die Nacht hindurch in den Straßen Wiens umher, bis er endlich erschöpft sich auf die nächstbeste Sitzbank niederließ. So fand ihn der grauende Morgen und mit ihm trat die Noth mit verdoppelter Strenge an ihn heran. Wohl mögen seine Gedanken zunächst auf das Vaterhaus gerichtet gewesen sein und über den Entschluß, dahin seine Schritte zu lenken, hätten vielleicht die nächsten Stunden entschieden. Da führte ihm der Zufall einen Bekannten zu; es war der Tenorist Spangler, zu jener Zeit Erzieher in einem Privathause und Chorist in der Hofpfarrkirche St. Michael. Haydn erzählte ihm sein Mißgeschick und der Sänger, von der trostlosen Lage des Verstoßenen gerührt, bot ihm seinen Schutz an. Spangler gestand, daß er mit Weib und Kind zwar nur ein einziges Dachzimmer inne

---

1 Die chronologische Folge der Begebenheiten aus Haydn's nun folgenden zehn Lebensjahren bot die meisten Schwierigkeiten in seiner ganzen Künstlerlaufbahn. Eine endliche Feststellung zu ermöglichen, war es nöthig, aus den maßgebenden biographischen Notizen die sich kreuzenden Widersprüche nach Möglichkeit auszugleichen, dabei aber auch mehrere Hauptmomente, der allgemeinen Annahme entgegen, dahin zu verlegen, wo die größere Wahrscheinlichkeit für sie spricht. Die Beweggründe werden in den einzelnen wichtigeren Fällen näher bezeichnet.

habe, daß sich aber eine, wenn auch bescheidene Lagerstätte wohl werde herrichten lassen. Haydn folgte seinem Retter und war für die nächste Zeit geborgen. Suchen wir unterdessen über den braven Mann Näheres zu erfahren.[2]

Johann Michael Spangler hatte, 27 Jahre alt, am 12. Febr. 1748 die ledige Maria Theresia Kürner geheirathet. Die Trauung fand bei St. Michael statt. Die dieser Ehe entsprossenen Kinder hießen Franz Michael Anton, Maria Magdalena Rosalie, Johann Georg Joseph, Maria Margaretha Thekla, Barbara und Ignaz Vincenz.[3] Nach dem Tode seines Vorgängers Ferdinand Zangl, der im 70. Lebensjahre als Chorregent bei St. Michael am 23. April 1775 starb, erhielt Spangler dessen Stelle und behielt sie bis zu seinem Tode; er starb, 73 Jahre alt, am 4. Juni 1794. Als Tenorsänger und Kirchencomponist geschätzt[4] war er auch eines der ersten Mitglieder (seit 1775 auch Assessor) der im Jahre 1771 gegründeten Tonkünstler-Societät (jetzige „Haydn"), welchem Vereine auch seine Söhne Georg (seit 1777) und Ignaz (seit

---

2 Den Vorgang mit Spangler erzählen Framery und Le Breton auch hier nach Aussage Pleyel's. Die Gegenproben von Carpani und nach ihm Fétis sind nicht stichhaltig. Carpani, der überhaupt Framery ein ganzes Sündenregister vorwirft, läßt Haydn direct zum Perückenmacher Keller wandern (Le Haydine, p. 90) und greift damit um zehn Jahre voraus. Er corrigirt zugleich die Namens-Rechtschreibung (schreibt aber selber Homburg statt Hainburg u. dgl.) mit „Sprangler" und läßt diesen, um die Unmöglichkeit einer Ehe zu beweisen, als 13jährigen Knaben auftreten (S. 278). Griesinger berichtigt ebenfalls Le Breton in der Allgem. Musik-Zeitung. Er sagt (Jahrg. XIII, Nr. 8): „Spangler war jünger als Haydn und zur Zeit, wo Letzterer das Kapellhaus verließ, gewiß noch nicht verheirathet, also konnte auch Haydn bei ihm keine Zuflucht finden." Le Breton irrt jedoch in einem Nebenumstande, indem er sagt, Haydn habe aus Dankbarkeit Spangler in die fürstl. Kapelle aufgenommen. Aber eben diese Verwechslung mit dessen Tochter spricht für die Glaubwürdigkeit von der ursprünglichen Erzählung Pleyel's. — Viele endlich geben Spangler als Meßner von St. Michael an und lassen Haydn vom Kapellhause aus direct zu ihm ins Michaelerhaus ziehen. Auch dies ist zu widerlegen, indem Spangler, wie die Zinsbücher ausweisen, erst im Jahre 1761 in dies geistliche Haus zog.

3 Pfarr-Register von St. Stephan und St. Michael.

4 Jahrbuch der Tonkunst (Schönfeld), 1796, S. 58.

1793) angehörten.[5] Spangler's ältester Sohn Michael, geboren am 9. Febr. 1749, wurde Curat und sehr beliebter Prediger bei den Barnabiten zu St. Michael; er führte den Klosternamen Bernardus und starb am 10. Nov. 1800. — Spangler's älteste Tochter Maria Magdalena, geb. am 4. Sept. 1750, wurde durch Haydn's Verwendung, womit er zugleich seine Dankbarkeit gegen die Eltern thätig bewies, im Jahre 1768 als dritte Discantistin in der fürstlich Esterházy'schen Kapelle angestellt. Im Jahre 1775 sang sie den Sopranpart bei der ersten Aufführung von Haydn's „Tobias" und zog im folgenden Jahre mit ihrem Manne, dem schon früher genannten Tenoristen und nachherigen Kapellmeister Karl Friberth, nach Wien, wo sie am 29. Aug. 1794 starb. — Georg, der zweite Sohn Spangler's, geb. am 22. März 1752, war Tenorist bei St. Michael und seit 1793 auch in der Hofkapelle, wo ihm nach Umlauf's Tode (1796) das Hofmusik-Archiv und die Leitung der acht Hofsängerknaben anvertraut wurde; im Jahre 1798 wurde er auch titulirter Kapellmeister-Substitut. Der Tonkünstler-Societät gehörte er als Assessor junior an und wirkte in deren Akademien als Solosänger mit. Nach des Vaters Tode erhielt er dessen Stelle als Chorregent bei St. Michael. Verschiedene Kirchencompositionen von ihm, in Abschrift verbreitet, sind noch heutzutage in Gebrauch; eine Vocalmesse schrieb er für den Fürsten Esterházy. Er starb am 2. Nov. 1802 als k. k. Hof-Vicekapellmeister. — Spangler's dritter Sohn Ignaz, geb. am 31. Oct. 1757, trat im December 1800 als Tenorist in die Hofkapelle und starb am 5. Dec. 1811. Er war zugleich Magistratsbeamter, in welcher Eigenschaft auch einer seiner beiden Söhne später genannt ist. — Die beiden jüngsten Töchter Spangler's, Thekla und Barbara, wurden unter den Namen Flamm und Steiner geachtete Beamtensfrauen; den Magistratsbeamten Flamm bezeichnet Schönfeld (S. 16) als sehr musikalisch und lobt auch dessen Tochter als eine „geschickte Altistin". Antonie Flamm trat denn auch in der Tonkünstler-Societät in den Jahren 1794—1812 wiederholt als Solosängerin

---

5 Denkschrift der Tonkünstler-Societät „Haydn" von C. F. Pohl. Wien 1871.

auf, namentlich in Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze". Im Jahre 1798 sang sie eine eigens für sie von Haydn componirte Arie in der Advent-Akademie der Societät.

Haydn war nun (selbst dem Wortlaute nach) unter Dach. Dies war aber auch alles; es begann nun für ihn der harte Kampf ums Dasein. Eine Kette von Entbehrungen und getäuschten Hoffnungen erwartete ihn; wie bitter dieselben gewesen sein müssen und wie die Erinnerungen an sie ihm noch im höchsten Alter vor Augen schwebten, entnehmen wir den Gesprächen mit den, ihn im letzten Jahrzehnt seines Lebens besuchenden Freunden, u. a. ein Jahr vor seinem Tode mit dem Componisten Nisle.[6] Mit besonderem Nachdruck (berichtet Nisle) gefiel sich Haydn bei der Erzählung seiner Jugendzeit zu verweilen und der Schwierigkeiten zu gedenken, mit denen er zu kämpfen hatte und wie er sich habe plagen und oft kümmerlich behelfen müssen. Auch dem Maler Dies (S. 28—31) schilderte er seine damals hoffnungslose Lage. Als die Eltern seine Noth erfuhren, erwachte bei ihnen und namentlich bei der bekümmerten Mutter aufs Neue der still gehegte Wunsch, den Sohn sich dem geistlichen Stande widmen zu sehen. Doch weder das um die Zukunft ihres Kindes besorgte Mutterherz, noch die Ermahnungen des Vaters waren im Stande, ihn trotz all' seiner Frömmigkeit den Klostermauern zuzuführen und ihn von seinem Entschlusse, ein Musiker zu werden, abwendig zu machen. Seine Mission für diese Kunst mag ihm als ein dunkles Gefühl, das er sich selbst nicht zu erklären vermochte, vorgeschwebt haben und, ohne eigentliche Gegengründe angeben zu können, hatte er allem Zureden der Eltern gegenüber nur die bestimmte Erklärung: „Ich mag kein Geistlicher werden." Und dennoch hätte es bald von anderer Seite geglückt, ihn wankelmüthig zu machen, denn wenn er auch den Bitten der Eltern widerstanden hatte — die Noth war mächtiger, der Hunger gewann die Oberhand und hielt selbst die Liebe zur Musik in Schranken. In einem Anfalle von Trostlosigkeit entschloß er sich wirklich, in den Orden der Ser-

---

6 Joh. Nisle, Waldhornist und Componist, geb. 1788 zu Neuwied. Auf einer größeren Reise kam er auch nach Wien und beschreibt seinen Aufenthalt daselbst in der Berliner Allg. musik. Zeitung, Jahrg. 1829, Nr. 7. 8. u. 9.

viten zu treten, um sich (wie Dies sagt) doch endlich einmal satt essen zu können. Dieser Vorsatz war aber nur vorübergehend; Haydn's glückliches, der Melancholie wenig zugängliches Temperament siegte und der Humor half ihm, sich über das Traurige seiner Lage hinweg zu setzen. An ein eigentliches Studiren war aber vorderhand nicht zu denken, so lange er mit einem jungen Ehepaar und einem erst nach Monaten zählenden Sprößlinge ein- und dieselbe Kammer theilen mußte. Auch stand die Sorge ums tägliche Brod obenan; Haydn schlug sich den Winter über durch, so gut es eben ging; er geigte bei den verschiedensten Gelegenheitsmusiken, spielte wohl auch zum Tanze auf, besorgte Arrangements für ein und mehrere Instrumente — kurz, er griff zu, wo es etwas zu verdienen gab, dabei auf allerlei Projecte sinnend, die er, rasch gefaßt, ebenso schnell wieder verwarf.

Unterdessen war der Winter verstrichen; der Frühling kam und mit ihm erwachte bei Haydn die Sehnsucht ins Freie. Eine der von Wien nach dem bekannten Wallfahrtsorte Mariazell in Steiermark abgehende Procession mag Haydn veranlaßt haben, sich ihr anzuschließen — er war also Pilger geworden. Sein Auftreten in Mariazell erzählen Griesinger und Dies in der Hauptsache ziemlich übereinstimmend.[7] Haydn stellte sich bei seiner Ankunft dem Chormeister P. Florian Wrastil als einen ausgetretenen Kapellsänger bei St. Stephan vor, zeigte einige Gesangsstücke (wahrscheinlich eigene Compositionsversuche) und bat, sie in der Kirche singen zu dürfen. Der Chormeister aber fertigte ihn kurz ab: es käme Lumpengesindel genug von Wien, Jeder gäbe sich für einen Kirchensänger aus und wenn es darauf ankäme, wüßte Keiner eine Note zu treffen. Haydn nahm nun seine Zuflucht zu einer List. Er begab sich am folgenden Tage auf den Chor, hörte eine Weile dem Organisten Franz Xaver Widerhofer zu und mischte sich mit der unbefangensten Miene unter die Sänger. Unbemerkt suchte er sich nun dem Solisten zu nähern und ihn zu überreden, ihm seinen Part

---

7 Biogr. Notizen, S. 11; Biogr. Nachrichten, S. 32. Die Namen der damals fungirenden Personen verdanke ich der Güte des Hrn. Dr. J. Pauer, Superior und fürstl. Consistorialrath in Mariazell.

zu überlassen. Da der Sänger aus Furcht vor seinem Vorgesetzten einzuwilligen zögerte, nahm Haydn den Augenblick wahr, wo das Solo beginnen sollte, bemächtigte sich ohne weiteres des Notenblattes und sang so schön, daß der ganze Chor verwundert aufhorchte und der Dirigent nach Beendigung des Hochamtes sich entschuldigte, ihn so rauh abgewiesen zu haben. Auch die Geistlichen, der Superior P. Petrus Bierbaum an der Spitze, erkundigten sich nach dem fremden Sänger und luden ihn zur Tafel. Damit war dem Erfolg der Reise die Krone aufgesetzt. Haydn nahm die Einladung hocherfreut an und dehnte sie auf acht Tage aus. Wohlgesättigt und im Besitz einer kleinen, für ihn aber immerhin beachtenswerthen Summe Geldes, das Resultat einer für ihn veranstalteten Collecte, verließ unser Pilger das gastliche Dach und den freundlichen Ort und kehrte wieder nach der Kaiserstadt zurück.

In Wien angekommen, galt es nun selbständig zu werden. Spangler war in ein anderes Stadtviertel gezogen und seine Familie hatte Zuwachs erhalten; überdies wäre es unbescheiden gewesen, wenn Haydn von der ihm für den Augenblick gebotenen Hülfeleistung ferner Gebrauch gemacht hätte. Wo aber die Mittel hernehmen, um ein wenn auch noch so bescheidenes Lager zu finden, um sich zu kleiden, zu ernähren und in seinem Berufe zu vervollkommnen? Die Bedrängniß war groß, doch die Hülfe nicht fern. Eine mildthätige Familie ebnete ihm den Weg, indem sie ihm in der uneigennützigsten Weise für den ersten Augenblick die Mittel zu seiner Erhaltung bot. Im ersten Testament Haydn's (dat. 1801) lesen wir unter den Legaten §. 58: „Der Jungfrau Anna Buchholzin 100 Fl., weil mir ihr Groß Vatter in meiner Jugend und äußersten Noth 150 Fl. ohne Interessen geliehen, welche ich aber schon vor 50 Jahren bezahlt habe." Dieses Legat ist auch im zweiten Testament (dat. 1809) §. 32 wiederholt und ist die Empfangsbestätigung der ausgesetzten Summe eingetragen. Dies (S. 36) giebt eine wenig bemittelte Strumpfwirker-Familie an, die sich Haydn gegenüber sehr menschenfreundlich erwies. Die ihm erwiesene Wohlthat muß so recht zu gelegener Stunde gekommen sein, da sich Haydn ihrer noch nach fünfzig Jahren erinnerte und dankbaren Herzens Dienst mit Gegendienst vergalt. Wie die Nachforschungen in den Pfarr-Registern und Todten-Protokollen ergaben, wäre

hier der bürgerliche Bandmacher (Posamentirer) Johann Wilhelm Buchholz gemeint, der im März 1753 beim weißen Rößl am Neubau (Vorstadt Wiens) im 61. Lebensjahre verschied; seine Witwe Maria Anna starb ebendaselbst im Jahre 1773, 80 Jahre alt. Der Umstand jedoch, daß auch bei der Vermählung Haydn's ein Buchholz als Beistand genannt wird, berechtigt nicht minder zu der Annahme, eben ihn als den Mann zu bezeichnen, der hier Haydn aus der Noth half. Es war der bürgerliche Marktrichter Anton Buchholz, damals wohnhaft beim goldenen Krebsen in der Ungargasse, Vorstadt Landstraße. Buchholz starb am 17. Sept. 1769, 84 Jahre alt, im großen Jesuitenhaus nächst dem h. Kreuzerhof, und seine Frau, Eva, unmittelbar nach ihm am 14. Oct., alt 74 Jahre.

Haydn war nun plötzlich ein reicher Mann geworden. Hundertundfünfzig Gulden! eine solche Summe hatte er bis dahin wohl nie zu Gesicht bekommen, vielweniger selbst besessen. Nunmehr konnte er sich vor Allem eine Wohnung suchen, die er obendrein in der innern Stadt und in einem geistlichen Hause fand. Zwar war es abermals nur eine Dachkammer, die er bezog, aber er war ja in dieser Beziehung nicht verwöhnt und konnte doch endlich einmal in ungestörter Ruhe seine Studien verfolgen.

Es ist nicht undenkbar, daß Haydn beim Einzug in seine neue Wohnung den Gedanken faßte, dieselbe mit einer umfangreichen Arbeit gewissermaßen einzuweihen. Bei seiner kindlich frommen Denkungsart war dazu ein der Kirche dargebrachtes Werk wohl das geeignetste. Mußte er doch noch ganz erfüllt gewesen sein von seiner Pilgerfahrt nach Mariazell. Nicht weniger unwahrscheinlich dürfte die Annahme sein, daß er schon dort, angeregt durch seine gastfreundliche Aufnahme, sich die Aufgabe setzte, dem dortigen Kloster zu zeigen, was er zu leisten im Stande sei. So dürfen wir es wohl immerhin wagen, die früher erwähnte Messe, Haydn's erste Messe, hier einzureihen. Wir werden für sie in dieser ersten Lebensperiode Haydn's, weder früher noch später, kaum einen geeigneteren Platz finden. Ihre ganze Anlage, ihre Unfertigkeit im Einzelnen, die grammatikalischen Unebenheiten, der schwankende, in ausgefahrenen Formen sich bewegende Stil und gleichzeitig die sorglose Ungezwungenheit und kecke Durchführung, namentlich der beiden

Solostimmen, denen nicht wenig zugemuthet wird, deuten insgesammt auf eine Zeit hin, in welcher der jugendliche Componist im Schaffen sich sozusagen noch vogelfrei bewegte, alle Augenblicke strauchelte und, einer festen Grundlage entbehrend, fast Alles dem Zufall und angeborenen Instinkt anheim stellen mußte. Bei den zwei concertirenden Sopran-Solostimmen mag Haydn etwa an sich und an seinen Bruder gedacht und nichts niedergeschrieben haben, das Beide nicht im Stande gewesen wären auszuführen. Diese beiden Solostimmen, mit Trillern und verzierten Gängen reich bedacht, bewegen sich über einem dreistimmigen Chor (Alt, Tenor, Baß), begleitet von zwei Violinen, Contrabaß und Orgel. In den kirchlichen Musikarchiven findet sich diese Messe häufig vor, wenn sie auch nur selten benutzt wird; im geistl. Stifte Göttweig, dem meistens tüchtige Sängerknaben zu Gebote standen, wurde sie jedoch seit dem Jahre 1785 neunzehnmal aufgeführt. Als sie voriges Jahr (1873) bei St. Stephan unter Direction des Domkapellmeisters Preyer zur Aufführung kam, machte sie einen eigenthümlichen Eindruck. Niemand mochte in ihr wohl eine Arbeit von Haydn ahnen; kaum daß hie und da ein verwandter Zug an dessen spätere Schreibweise anklingt, man müßte denn im Ganzen die, auch in seinen späteren Messen oft gerügte Lebendigkeit und Munterkeit in Anschlag bringen, der gegenüber der, dem Agnus Dei innewohnende Ernst um so mehr überrascht. In Haydn's thematischem Verzeichniß seiner Werke ist diese Messe erst von dritter Hand nachträglich zugefügt, denn sie war Haydn ganz aus dem Gedächtniß entschwunden und nur ein Zufall brachte sie ihm wieder in die Hände. Bertuch und Dies[8] erwähnen ihrer bei ihren Besuchen im Jahre 1805. Gegenüber der ganz unwahrscheinlichen Behauptung Bertuch's, Haydn habe die Messe im Jahre 1742 noch als Chorknabe bei St. Stephan geschrieben, trifft die Bemerkung Dies', der vom Wiederfinden des seit 52 Jahren verlorenen Kindes spricht, mit der hier angenommenen Zeit, Anfang der 50er Jahre, zunächst zusammen. Dem rasch alternden, kränklichen Meister bereitete der unerwartete

---

8 Karl Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—6, 1808, II, S. 174. Dies, Biogr. Nachr., S. 72.

Fund eine herzliche Freude; mußte er sich doch in diesem Augenblick des Ausgangs seiner muthvoll durchkämpften Laufbahn lebhaft erinnern und mit stolzer Befriedigung der gewaltigen Höhe gedenken, die er seit jener Zeit erklommen. Da überdies gerade eine Milderung seiner körperlichen Schmerzen eintrat, nahm er nach langer Zeit sogar die Feder wieder zur Hand und unternahm es, der Messe durch Hinzufügung von Blasinstrumenten einen Aufputz zu geben, dabei ganz übersehend, daß dies überreiche Gewand sein an sich anspruchloses Geisteskind erdrücken mußte. Dabei ließ er alle Fehler im Satz, selbst die augenfälligsten, stehen und trug sie selbst zum Theil auf die Blasinstrumente über. „Was mir (sagte Haydn zu Dies) an diesem Werkchen besonders gefällt', ist die Melodie und ein gewisses jugendliches Feuer, und das bewegt mich, täglich einige Takte niederzuschreiben, um den Gesang mit einer Harmoniemusik zu begleiten." Auf diese Weise traten Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Trompeten und Pauke hinzu und noch während der Arbeit schrieb der liebenswürdige Greis an seine Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, um die Messe zur Herausgabe zu befördern, da er damit seinem Gönner, dem Fürsten Esterházy, noch dankbar huldigen wollte. Die Messe wurde auch richtig abgeschickt und war noch im Katalog der großen Auction genannter Verlagshandlung (1836) als vorräthig angezeigt, aber nur im Manuscript. Eine gedruckte Ausgabe, Singstimmen mit Orgelbegleitung, erschien nur in London bei Novello (Nr. 11 der Haydn'schen Messen). Die aus dem Nachlasse Haydn's stammende Partitur, nun im fürstl. Musikarchiv zu Eisenstadt, ist, soweit es Singstimmen, Streichinstrumente und Orgel betrifft, von der Hand Elßler's, Haydn's Copisten; die Blasinstrumente sind dem Anscheine nach von Polzelli, einem Schüler Haydn's, hinzugefügt. Im Zusammenhang mit Haydn's sonstigen Compositionen aus seiner frühesten Periode wird auch dieser Messe nochmals gedacht werden.

Das dem Barnabiten-Collegium gehörige sogenannte „alte Michaelerhaus[9] am Kohlmarkt (einer Straße in der Richtung

9 Das „alte" Michaelerhaus (1716 erbaut) als Gegensatz zum „neuen" (1735 erbaut), das als Durchhaus benutzt wird. Beide sind unmittelbar an die Hofpfarrkirche zum h. Michael angebaut.

zwischen dem Graben und der kais. Burg), wo Haydn nun wohnte, hatte damals, wie das sorgfältig geführte Zinsbuch [10] ausweist, einige für uns interessante Miethparteien. Im ersten Stock wohnte seit dem Jahre 1745 bis zu ihrem Tode die Fürstin Maria Octavia, Witwe des Fürsten Joseph Anton Esterházy, der, nur wenige Monate regierend, im Jahre 1721 gestorben war. Bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes Paul Anton (der Haydn als seinen Kapellmeister anstellte) führte diese Fürstin das Majorat und zog dann nach Wien. (Wir werden der fürstlichen Frau, die sich die Hebung ihrer Musikkapelle angelegen sein ließ, später nochmals begegnen.) Haydn befand sich also schon jetzt mehrere Jahre lang mit einem würdigen Mitgliede jenes Fürstenhauses, dem er nahezu ein halbes Jahrhundert lang ein treuer Diener war, unter einem Dache. Im dritten Stockwerk des weitläufigen Hauses wohnte der gefeierte Dichter Abbate Metastasio, der seinen Liebling, Marianne Martines, die Tochter einer ihm eng befreundeten Familie, Haydn als Schülerin im Clavier anvertraute und ihn mit dem berühmten italienischen Gesanglehrer und Componisten Porpora bekannt machte. — Gedenken wir noch des im neuen Michaelerhause wohnenden erzbischöfl. und k. k. Hof- und Universitäts-Buchdruckers Johann Peter Edlen von Ghelen [11], der hier Druckerei und Bücherverlag führte. Bei ihm konnte Haydn ein in Augsburg gedrucktes Werk (6 Symphonien und 6 Sonaten) von Josephus Gregorius Werner im Verkaufsladen aufliegen sehen, das schon im Jahre 1735 im Wiener Diarium von Ghelen angezeigt erscheint. Auch auf Werner wie auf die vorgenannten Persönlichkeiten kommen wir später zurück; Werner war fürstl. Esterházy'scher Kapellmeister und Haydn's unmittelbarer Vorgänger im Amt.

Folgen wir nun Haydn auf der breiten Treppe, die im

---

10 Die Einsicht in dasselbe verdanke ich dem bereitwilligen Entgegenkommen des damaligen Hrn. Procurators Don Maximilian Siegl.

11 Die Firma Edle von Ghelen (später Ghelen'sche Erben), eine der bedeutendsten Buchdruckereien Wiens, entstand daselbst 1672 und erlosch 1858. Seit August 1703 wurde von dieser Firma das hier oft citirte „Wienerische Diarium" ausgegeben, das seit 1780 als „Wiener Zeitung" noch heute besteht (seit 1858 im Verlag der Staatsdruckerei.)

alten Michaelerhause zu den Dachwohnungen führt, die sozusagen den fünften Stock des Hauses bilden. Die Zimmer daselbst, jetzt nur zu Magazinen verwendet, wurden damals einzeln vermiethet; mehrere hatten einen Holzverschlag und zwei, nahe zusammengerückt, geboten sogar über den Luxus einer Kammer. Eine dieser Kammern mit niederer, schräg laufender Decke nahm unsern Haydn auf. Was ihr an Räumlichkeit abging (sie zählte fünf bis sechs Schritte in der Länge und Breite), ersetzte die Fensterlücke durch eine allerdings überraschende Aussicht über den belebten Michaelerplatz hin nach dem Eingang der kaiserlichen Burg. Die Miether der Dachzimmer mit einer Kammer, Haydn's unmittelbare Nachbarn, waren abwechselnd ein Buchdrucker-Factor, Kammerheizer, Copist, Lakai und ein Koch; außerdem wohnten da noch ein Tafeldecker, Thürhüter, Sprachmeister und eine Jungfer, zum Theil Bedienstete der Herrschaften im Hause. Sie Alle sind namhaft gemacht; dagegen fehlen als Afterparteien die Namen der die Kammern Bewohnenden und also auch Haydn. Nach der Schilderung von Dies und Anderen war Haydn in seiner Bodenkammer allen Unbilden des Wetters preisgegeben; im Sommer drang der Regen und im Winter der Schnee durch die Fugen des Daches und da selbst ein Ofen fehlte, suchte und fand Haydn zeitweise zur Nachtzeit Schutz bei der früher erwähnten Familie, die ihm aber, da sie selbst unbemittelt war, nur den Fußböden als Lagerstätte anbieten konnte. Wenn nun auch die Schilderungen, im Hinblick auf ein so solid gebautes Haus, häufig übertreiben (Manche sprechen sogar vom Mangel eines Fensters und setzen dem Hause noch ein sechstes Stockwerk auf), so bestätigt es sich doch, daß hier die Kälte, wie ja in jeder Dachwohnung, im Winter empfindlich genug war; sie nöthigte Haydn sogar häufig, sein Waschwasser, das in der Nacht gefror, vom Brunnen weg selbst zu ersetzen.

Doch dergleichen Entbehrungen sind nicht im Stande, einen aufstrebenden Kunstjünger niederzudrücken; eher können sie ihn reizen und aufstacheln, dem Schicksale Trotz zu bieten. Haydn war ja auch nicht mehr allein; seine Kammer theilte ein, wenn auch altes und wurmstichiges Clavier. Bei ihm, dem theilnehmenden Freunde in Leid und Freud, vergaß Haydn auf alle Sorgen und „beneidete (wie er sagte) keinen König um sein

Glück". Nebstdem wurden aber auch die Uebungen im Violinspiel und das Studium der Composition, wenn auch nach keinem geregelten Plan, eifrig betrieben und dazu selbst die späten Nachtstunden zu Hülfe genommen. Es muß bei alledem verwundern, daß wir Haydn in keinem der früher genannten Orchester mitwirkend finden und er scheint sich auch um eine dauernde Stelle nicht beworben zu haben; wenigstens hat er nie davon erzählt, daß er irgendwo wäre abgewiesen worden. Und gut war's, daß es so kam: Haydn wäre vielleicht in einer behäbigeren Stellung nicht der Mann geworden, den wir noch heute verehren. Er wollte kämpfen und lieber darben, als auf der gewöhnlichen Heerstraße dahinwandeln. „Junge Leute (sagte er im hohen Alter) werden an meinem Beispiele sehen können, daß aus dem Nichts doch Etwas werden kann; was ich aber bin, ist Alles ein Werk der dringendsten Noth." (Dies, S. 14.)

Doch vom Studium allein konnte Haydn nicht leben und nicht alle Tage fand sich eine wohlthätige Familie. Wir hören denn auch bald von Clavierlectionen, die ihm anfangs mit zwei Gulden monatlich bezahlt wurden. Seine frühesten Compositionen aus dieser Zeit, welche ohne Zweifel für den Unterrichtsgebrauch geschrieben waren, wanderten in Abschriften von Hand zu Hand und gingen fast sämmtlich verloren. Daß Haydn der Unterricht nicht von Herzen ging, daß er gar wohl fühlte, welche Opfer er damit seinem Schöpferdrang brachte, verrathen uns die wenigen Worte, mit denen er seine Abneigung und seine damalige Lage überhaupt schildert: „Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich mit unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahre kummerhaft herumschleppen (durch dieses Elende Brod gehen viele Genie zu Grunde, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt), die Erfahrung traffe mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wann ich meinen Compositions Eyfer nicht in der Nacht fortgesetzt hätte." (siehe Beilage II.)

„Kummerhaft herumschleppen!" — diese Worte bezeichnen grell genug jene traurige Existenz, deren sich unser Meister noch nach Jahren nur mit einem Gefühl von Bitterkeit erinnerte. Wenn Haydn in späteren Jahren von Zeit zu Zeit von Eisenstadt aus nach Wien reiste und seinen Verleger Artaria besuchte, der früher, bis zum Jahre 1789, seine Niederlage wohl ebenfalls

wie noch heute auf dem Kohlmarkt, aber dem alten Michaelerhause gegenüberliegend in Nr. 133 hatte [12], mag er wohl oft genug, zu dem großen Gebäude aufblickend, mit Wehmuth und doch auch mit gerechtem Stolz seiner Dachkammer und der in ihr verlebten Zeit sich erinnert haben.

Trotz Fleiß und Armuth trieb es Haydn, wie einst im Kapellhause, auch jetzt noch mitunter an, seinem Hange zu Schelmereien freien Lauf zu lassen und sich damit zu rechter Zeit die Grillen zu vertreiben. In späteren Jahren schlug diese angeborene Schalksnatur oft in rührender Weise um, wie z. B. bei der bekannten Abschieds-Symphonie, mit der es Haydn gelang, seinen Fürsten auf eine herzgewinnende und feinfühlige Art gefangen zu nehmen. Für jetzt war es mehr der jugendliche Muthwille überhaupt, der ihn zuweilen zu einem an sich ungefährlichen Schabernack verleitete, bei dem es ihm nicht an Gesinnungsgenossen fehlte. Zwei Fälle dieser Art sind traditonell bekannt. So band er einst zur Belustigung seiner Kameraden den Rollwagen einer Kastanienbraterin an die Räder eines Miethwagens fest und rief dann dem Kutscher fortzufahren, indem er sich selbst durch schleunige Flucht den Verwünschungen der beiden Gefoppten entzog. [13] Ein anderes Mal lud Haydn eine Anzahl ihm befreundeter Musiker zu einer Nachtmusik. Die Zusammenkunft war im Tiefen-Graben (einer niedergelegenen nicht gar freundlichen Straße Wiens); Haydn vertheilte die Genossen nach allen Richtungen, selbst auf der Hohen-Brücke (welche eine obere Querstraße verbindet) war ein Paukenschläger postirt. Keiner ahnte, um was es sich eigentlich handelte, jeder hatte nur den Auftrag, auf ein gegebenes Zeichen irgend ein beliebiges Musikstück anzustimmen. Kaum hatte dies höllische Concert begonnen, so öffneten sich Thüren und Fenster und die aus dem

---

12 Das Haus Nr. 133 (erste Nummerirung) wurde im Jahre 1797 mit dem kurz zuvor abgebrannten Eck- und dem in der Herrengasse anstoßenden Gebäude zu dem gegenwärtigen großen Hause Nr. 26 (neu) verbaut. Die Firma Kurutz (neben der bekannten Restauration „Zum Lothringer") nimmt so ziemlich die Stelle ein, wo sich Artaria's Laden befand, wie dies aus der von Karl Schütz radirten Zeichnung ersichtlich ist.

13 Mittheilungen der Herren Prinster und Uhl, Mitglieder der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle.

Schlafe aufgescheuchten Bewohner jenes Stadtviertels vermehrten noch durch Fluchen und Schimpfen den Skandal. Im Sturmschritt rückte nun die Rumor-Wache (die damalige Polizei) heran, deren Amtslokal, das Rumorhaus, sich obendrein im Tiefen-Graben selbst befand, was die Kühnheit des Unternehmens um so sträflicher erscheinen ließ. Die Musiker stoben entsetzt auseinander; nur der Pauker und ein Geiger fielen als Opfer und mußten für Alle büßen, verweigerten jedoch jede Auskunft über den Rädelsführer und verwegenen Störer nächtlicher Ruhe.[14]

Etwa anderthalb Jahre folgen nun, in denen wir uns Haydn's Thätigkeit abwechselnd auf Studium, Unterricht-Ertheilung und gelegentliche Mitwirkung in Orchestern sich erstreckend zu denken haben. Kein irgendwie bemerkenswerther Umstand scheint in dieser Zeit vorgefallen zu sein; wir wissen von keinem Hause, keinem Freunde, mit denen Haydn etwa näher verkehrt haben mochte. Seine Armuth entfernte ihn von den Menschen und er suchte um so mehr sein einziges Glück bei seinem Clavier, das ihn am besten verstand. — Unter Clavier haben wir uns hier wohl ein Spinett oder Clavichord damaliger Zeit vorzustellen. Im Gegensatz zu dem in frühester Zeit weit verbreiteten Spinett (kleiner Flügel[15]; in England Virginal genannt), bei dem die Saiten, durch Federkiele zum Tönen gebracht, einen kurzen, hellen und pinkenden Ton erzeugten, war das Clavichord mit Metallstiften versehen, die dem Tone mehr Sangbarkeit, mehr Ausdrucks- und Schattirungsfähigkeit verliehen. Ein besonderer Vorzug dieser Instrumente bestand auch in der Bebung und dem Tragen der Töne, indem man selbst nach dem Anschlage der Note noch einen Druck geben konnte.[16]

---

14 Nach Dies, Biogr. Nachr., S. 33.

15 In den 50er Jahren scheint in Wien der Instrumentenmacher Niederhauser einen guten Ruf genossen zu haben. Das Wiener Diarium, 1752, Nr. 62, kündigt eine Auction von Musikalien und Instrumenten an, unter denen sich auch „ein veritable Niderhauser Flig" (Flügel) befindet.

16 Marpurg (Die Kunst das Clavier zu spielen, Berlin 1760, S. 21) hat für die Bebung (franz. balancement) das Zeichen ⌒..... über der Note

Domenico Scarlatti, Sebastian und C. Philipp Emanuel Bach schrieben für dasselbe; Sebastian Bach bediente sich bis zu seinem Tode eines Silbermann'schen Clavichords und sein Sohn Emanuel gab ihm auch nach Erfindung und Verbreitung des Fortepiano noch immer den Vorzug. „Das Clavicord (sagt Emanuel Bach)[17] ist das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist." Der mehr schüchterne, leicht verhallende Ton bedingte natürlich auch eine andere, mit Vorschlägen, Mordenten und Trillern reicher ausgestattete Schreibweise, worauf wir bei den früheren Compositionen Haydn's Rücksicht zu nehmen haben.

Welcher Art die Clavier-Compositionen waren, deren sich Haydn bis dahin beim Studium bedient hatte, läßt sich nicht nachweisen. Die Wahl konnte ihm freilich nicht schwer fallen, denn die Zahl der veröffentlichten Clavierwerke war äußerst gering; zu wählen hatte er überhaupt nicht, er mußte vielmehr zugreifen, wo ihm menschenfreundliche Vermittelung etwas zuführte. Während er aber bei allem Eifer gezwungen war, sich in Benutzung der Lehrmittel machtlos dem Zufall zu überlassen, spielte ihm das Glück unerwartet ein Werk in die Hände, das seinem Streben plötzlich eine bestimmte Richtung gab und für seine ganze Kunstrichtung entscheidend wurde. In einer glücklichen Stunde, in der ihm seine Kasse eine kleine Extraauslage erlaubte, suchte er einen jener Buchhändler heim, deren Schätze ihm bis dahin so oft nur in den Auslagfenstern zu bewundern vergönnt war. Wir wollen uns der Annahme nicht verwehren, daß er sich dabei seines ehemaligen Nachbars Binz erinnerte und seine Schritte nach dessen Gewölb am Stephansfriedhof lenkte. Auf seine Bitte, ihm das im Augenblick bestbekannte Clavierwerk vorzulegen, holte der Buchhändler ein Heft Sona-

---

G. F. Wolf (Kurzer aber deutlicher Unterricht im Clavierspiel. Göttingen 1783) sagt über diese Spielmanier: „Die Bebung, welche durch Punkte ······, die über einer halben oder ganzen Note stehen, angedeutet wird, macht man, wenn man den Ton mit dem darauf liegen bleibenden Finger gleichsam wiegt; daß dies sanft geschehen müsse, versteht sich von selbst." Vergl. auch C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels. Stuttgart 1863, S. 51.

17 Carl Ph. Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin 1753. Siehe Einleitung daselbst.

ten von C. Ph. Emanuel Bach hervor und pries sie so eindringlich, daß Haydn ohne weiteres zahlte, das Heft zusammenpackte und seiner Dachkammer zueilte. „Da kam ich nicht mehr von meinem Clavier hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren", äußert der greise Haydn, noch in der Erinnerung bewegt, mit jugendlicher Lebhaftigkeit gegen Griesinger. [18] Das war der Mann, den er unbewußt suchte und dem er nun mit Feuereifer nachstrebte. „Und wer mich gründlich kennt (fährt Haydn fort), der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; er ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen." Sobald nämlich Haydn's Werke durch den Druck bekannt wurden, bemerkte Bach mit Vergnügen, daß er Haydn zu seinen Schülern zu zählen habe; und so ließ er ihm gelegentlich auch sagen: „er sei der Einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe und Gebrauch davon zu machen wisse." [19] Haydn suchte und fand auch in trüben Stunden Stärkung und Erfrischung in Bach's Werken. „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzähligemal vor, besonders auch wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder muthlos fühlte und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen." [20] Wie Haydn später dem Einflusse der Gesangscompositionen Gaßmann's vieles zu verdanken zugestand, so schätzte er Emanuel Bach in seinen Clavierwerken schon jetzt und bewahrte ihm fortan die gleiche Neigung. Noch in demselben Jahre, in dem Bach starb (1788), ersuchte Haydn in einem Briefe an Artaria, ihm „die letzten zwei Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu übersenden".

---

18 Biogr. Notizen, S. 13. — Von Bach waren im Jahre 1742 erschienen Sei Sonate per Cembalo (dem König Friedrich II. von Preußen gewidmet); ferner im Jahre 1745 ebenfalls Sei Sonate per Cembalo (Bach's Schüler, dem 15jährigen Karl Eugen, Herzog von Würtemberg gewidmet.) Beide Werke waren in Nürnberg verlegt; das erste bei Balthasar Schmid, das zweite bei Joh. Ulrich Haffner. Mag nun Haydn die erste oder die zweite Sammlung zuerst kennen gelernt haben, so ist doch anzunehmen, daß er dabei nicht stehen blieb, sondern sich um weitere Werke Bach's erkundigte und somit auch die andere Sammlung kennen lernte.

19 Dies, Biogr. Nachr., S. 38.

20 Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.

Carl Philipp Emanuel Bach[21], der dritte Sohn des großen Johann Sebastian Bach, wurde am 14. März 1714 zu Weimar geboren. Er nahm unter seinen Brüdern und selbst neben dem genialeren W. Friedemann den wesentlichsten Einfluß auf die Tonkunst, indem er den Uebergang von der strengeren zur freieren Schreibart durch Erweiterung und Durchgeistigung der Form vermittelte. Namentlich durch Verwerthung der von seinem Vater begründeten Technik und Reformirung der bis dahin noch wenig entwickelten Sonate, die in Johann Kuhnau und Domenico Scarlatti ihre wichtigsten Vorgänger hatte, ist Emanuel der Vater des modernen Clavierspieles geworden. Seine Compositionen sind voll Frische, Schwung und Empfindung, reich an Melodie und Rhythmus-Mannichfaltigkeit und Erfindung überhaupt. Sein Bestes hat Emanuel in die große Sonaten-Sammlung für Kenner und Liebhaber niedergelegt[22], auf die wir seinerzeit zurückkommen werden. Haydn konnte, wie gesagt, damals nur die im Jahre 1742 oder 1745 erschienenen Sonatenhefte gekannt haben, doch schon in diesen fühlte er sich geistesverwandt mit dem ihm bis dahin fremden Meister. Was ihn zunächst am meisten angezogen haben mochte, war der in Bach's Compositionen bei aller Festigkeit der Führung vorwaltende humoristische Zug und unbefangene heitere Gefühlsausdruck. Diesen Vorlagen strebte nun Haydn nach, suchte sich ihre Vorzüge eigen zu machen und sich daran selbständig zu bilden. Nach und nach gestalteten sich dann die einzelnen Sätze zu reicherer Entwickelung und Durchführung, zu einem festen, einheitlichen Ganzen. Gleichzeitig fühlte sich aber auch jener

---

21 Ueber Bach siehe: C. H. Bitter, C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868. — Em. Bach's Selbstbiographie (Burney's musik. Reise, deutsche Uebersetzung, Bd. III, S. 198). — Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. IV. — Im. Faißt, Cäcilia, Bd. XXV und XXVI. — Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Thl. II, S. 10. — Philipp Spitta, Joh. Sebastian Bach, Bd. I, 1873 u. s. w.

22 Eine neue Ausgabe in 6 Heften, revidirt und mit Vorrede von C. F. Baumgart erschien bei F. E. C. Leuckart (Const. Sander). In dem Heft „Sechs ausgewählte Sonaten, bearbeitet und mit Vorwort herausgegeben von Dr. Hans von Bülow" (Ausgabe Peters), sind ebenfalls fünf aus dieser Sammlung für Kenner und Liebhaber.

Frohsinn und schalkhafte Humor, jene kindlich naive Heiterkeit, die uns Haydn's künstlerisches Wesen so werth macht, immer einheimischer in seinen Werken der verschiedensten Art.

In dem ersten der beiden oben erwähnten Sonatenhefte, im Jahre 1742 veröffentlicht, besteht jede Sonate aus drei, meist zwei- und dreistimmigen Sätzen in homophoner Schreibart: ein Allegro in der kurzen Hauptform, ein Andante oder Adagio in der Liedform, ein Vivace, Presto oder Allegro assai in der Rondoform. Am gehaltvollsten ist die fünfte Sonate, C-dur; auch das Andante der ersten Sonate mit zweimal wiederkehrendem Recitativ in declamatorischem Charakter und das schön durchgeführte Adagio der dritten Sonate, E-dur, hebt sich vortheilhaft hervor. Im Ganzen ist jedoch Bach's Stil, im Uebergang begriffen, noch weniger ausgeprägt, daher dieses Heft mehr vom kunstgeschichtlichen Standpunkte interessant zu nennen ist.

Bedeutender ist die zweite Sammlung, das Heft der im Jahre 1745 erschienenen sogenannten Würtembergschen Sonaten. Obwohl in ihrer contrapunktischen und polyphonen Behandlung mehr in der alten Schule wurzelnd, treibt ihr Stamm doch schon Blüthen, die das Pulsiren eines neuen Lebens verrathen. Die einzelnen, meist 3stimmigen Sätze zeichnen sich durch wohlgeordnete Harmoniefülle und ungezwungene Verarbeitung der Motive aus und bilden eine bereits fühlbare Annäherung an Bach's späteren eigentlichen Stil. Von beiden Sonatenheften giebt Joh. Friedrich Reichardt [23] eine eingehendere Charakteristik.

Mehrere zunächst veröffentlichte Einzelwerke und die, für die damals beliebten Sammelwerke geschriebenen Clavierstücke Bach's übergehend, treffen wir abermals auf ein Sonatenheft, diesmal mit veränderten Reprisen und der musikalisch hochgebildeten Prinzessin Amalie von Preußen zugeeignet. Diese im Jahre 1760 erschienenen Sonaten, in denen sich Bach's nun ausgebildeter selbständiger Stil vollkommen ausspricht, wurden so beifällig aufgenommen, daß Bach in den Jahren 1761 und 1763 noch zwei Fortsetzungen, jede zu 6 Sonaten, folgen ließ,

---

23 Musikal. Almanach, Berlin 1796. Bitter's Eman. u. Friedem. Bach, I, S. 51 fg.

in denen er aber die in der Vorrede zur ersten Sammlung motivirte Anwendung der Reprisen wieder aufgab. Bach wollte nämlich, wie er in der Vorrede sagt, das beliebte, nach Effect haschende Verändern bei Wiederholungen den Anfängern und solchen Liebhabern, denen es an Geduld und Zeit zur Uebung und zum Studium fehlt, erleichtern, indem er die Veränderungen, die auch bei Arien der Willkühr, dem zweifelhaften Geschmack und Geschick der Vortragenden anheimgestellt waren, selbst vorschrieb. Er glaubte dadurch die Einheit der Gedanken und ihr richtiges Verhältniß zu einander gegenüber der Kühnheit in Verzierungen, die auf Kosten des Ausdrucks nur dem Beifall der Menge nachjagen, am besten zu wahren.

Bach hat ferner noch in den Jahren 1765—67 während seines Berliner Aufenthaltes, der mit dem Jahre 1768 abschließt, u. a. die folgenden Werke erscheinen lassen: Clavierstücke verschiedener Art; 6 leichte Claviersonaten; Kurze und leichte Clavierstücke, denen endlich noch eine zweite Sammlung kurzer und leichter Clavierstücke folgte. In diesen beiden erstgenannten Werken, von denen das letztere mit Fingersatz und Bezeichnung der erforderlichen Spielmanier versehen ist, hat Bach auf Anfänger Bedacht genommen; sie können daher, einige wenige ausgenommen, gleichzeitig mit den später erwähnten, dem im Jahre 1753 erschienenen Lehrbuche beigegebenen Sonaten oder besser noch diesen voraus mit Nutzen verwendet werden; doch findet, was Erfindung, Melodie und Verarbeitung betrifft, auch der geübte Spieler Anregendes genug; dies gilt namentlich von den, 1766 bei Breitkopf erschienenen 6 leichten Claviersonaten, die mehr nach der ernsten als nach der humoristischen Seite hinneigen.

Wie sehr Bach's Werke jener Zeit geschätzt wurden, bezeugen die Worte, mit denen Hiller[24] die Anzeige von drei ebenfalls in jenen Jahren (1764) veröffentlichten concertirenden Sonatinen begleitet: „Es wäre eine wahre Versündigung am guten Geschmacke in der Musik und an der eigentlichen Art das Clavier zu spielen, wenn man sich nicht alle Arbeiten dieses großen

---

24 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. 1766, fünftes Stück, S. 36.

Meisters zu fleißiger Uebung empfohlen wollte seyn lassen. Immer reich an Erfindung, gefällig und feurig in den Melodien, prächtig und kühn in den Harmonien, kennen wir ihn schon aus hundert Meisterstücken, und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verschwenderische Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, daß sie nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke, doch immer noch neue Schönheiten im Vorrathe haben."

Wir werden noch oft an der Hand der Haydn'schen Compositionen auf jene seines Vorbildes zurückkommen. Für jetzt gedenken wir noch der Zusammengehörigkeit halber eines Lehrbuches, welches Haydn bald nach seiner Bekanntschaft mit den Bach'schen Sonaten ebenfalls kennen lernte. Es war dies der erste Theil von Bach's epochemachendem theoretisch-praktischen Werke: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten erläutert." [25] Dieses Werk erschien im Jahre 1753 in Berlin und erlebte noch bei Lebzeiten des Verfassers drei Auflagen. Während dieser erste Theil das Solospiel und alles dazugehörige (Fingersetzung, Manieren und Vortrag) bespricht, behandelt der im Jahre 1762 erschienene zweite Theil die Lehre vom Accompagnement und von der freien Phantasie und enthält zugleich eine ausführliche Generalbaßschule. Was zur Behandlung des Claviers, zur Auffassung und zum Vortrag eines Musikstückes nur immer nöthig ist, findet sich darin in systematisch geordneten Regeln festgestellt. Haydn wußte Bach's Schrift gar wohl zu schätzen und nannte sie, wie Dies (S. 38) versichert, „das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien". Es ist genugsam bekannt, welch hohen Werth Mozart und Beethoven den Werken Bach's und vorzugsweise seinem Lehrbuche beilegten; in gleicher Weise bildete es die Grundlage

---

25 Indem Dies (Biogr. Nachr., S. 38) dieses Umstandes erwähnt, preist er den Zufall, der gerade dieses Werk Haydn zugeführt habe, wie leicht „konnte ihn selbst sein natürlicher Verstand irre führen, wenn das Ungefähr ihm Werke, wie Kirnberger's Schriften, anstatt der Bach'schen in die Hände gespielt hätte". Dieser Gefahr konnte jedoch Haydn um so weniger ausgesetzt sein, als von Kirnberger bis dahin noch gar nichts erschienen war. Später aber lernte Haydn auch dessen Werke kennen und wie er von ihnen urtheilte, werden wir bald sehen.

des Studiums der hervorragendsten Clavierspieler und wurde selbst durch die neuesten und besten erweiterten Lehrmethoden, bedingt durch die allmählige Vervollkommnung des Claviers und der sich dadurch entwickelten reicheren Spielweise, nicht vergessen gemacht. Bach leistete damit für die Theorie und Praxis des Clavierspiels, was namentlich Marpurg und später Kirnberger für die Theorie der Tonkunst vollbrachten. Das Werk erschien drei Jahre nach dem Tode von Emanuel's Vater (1750), dem er damit durch Gemeinnützung der auf ihn überkommenen Grundsätze und Lehrart des Unterrichts das schönste Denkmal setzte. Zunächst wurde Emanuel Bach wohl durch ein kurz zuvor erschienenes ähnliches Werk angeregt. Was Joh. Joachim Quantz in seinem inhaltreichen „Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière" (Berlin 1752), im Interesse eben dieses Instrumentes anstrebte, hat Bach in gleicher Weise für das Clavier gethan, nur hat ihm darin François Couperin, dem übrigens Bach volle Anerkennung zollt, in seinem „L'art de toucher le clavecin" (Paris 1717) in gewisser Beziehung vorgegriffen. Quantz gegenüber hat Bach sogar den Titel seines Werkes analog gehalten; gegen die Anmaßungen zahlreicher Nachahmer hatte er sich noch ernstlich zu wahren. Als später das Pianoforte mehr und mehr in Aufnahme kam, trat auch für dieses ein Kämpfer auf in dem churfürstl. baier. Hofmusikus, Clavier- und Harfenmeister J. P. Milchmayer, dessen Werk, „Die wahre Art das Pianoforte zu spielen", im Jahre 1798 in Dresden beim Verfasser zu finden war. Die etwas prätentiöse Art, mit der er sein Buch in die Welt sandte, hat ihm in der Leipziger Allg. Musikzeitung (1798 Nr. 8) eine scharfe Kritik zugezogen.

Wie Bach über das Clavierspiel dachte und wie er seine Werke vorgetragen wissen wollte, hat er in seinem Lehrbuche ausgesprochen, und was er hier in den wenigen Worten sagt: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt", hat er am Schlusse seiner eigenen Lebensskizze [26] in andern Worten nur wiederholt: „Mich deucht, die Musik müsse

---

26 Karl Burney's Tagebuch seiner musikalischen Reisen, aus dem Englischen übersetzt. Hamburg 1773, Bd. III, S. 199 fg.

vornemlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bey mir nicht." Diesem Ausspruch läßt er an derselben Stelle noch die bezeichnende Aeußerung vorangehen: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht gar so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen, und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will."

Haydn's Verehrung diesem Künstler gegenüber muß es um so mehr verwundern, wie der Verfasser einer sehr allgemein gehaltenen, von Unrichtigkeiten wimmelnden biographischen Skizze in einer englischen Schrift[27] es wagen konnte, Haydn zu beschuldigen, daß er es versucht habe, in einigen Sonaten, namentlich in op. 13 und 14, den Stil Emanuel Bach's zu copiren oder vielmehr zu carikiren und zwar aus Rache dafür, daß dieser feindselig gegen ihn aufgetreten sei. Dieses Umstandes gedenkt auch Zelter in seinem Briefwechsel (II, S. 103), indem er sich erinnert, daß Haydn als einer, der den bittern Ernst der Werke Emanuel Bach's und seines Vaters gewissermaßen travestirt habe, getadelt worden sei. Ersterer lebte damals (1784) noch und hielt es für angemessen genug, auf diese, mittlerweile in C. F. Cramer's „Magazin der Musik" (1784, S. 585) in deutscher Uebersetzung „nicht etwa als einen schätzbaren Beitrag zur musikalischen Biographie, sondern als eine Curiosität" aufgenommene boshafte Anschuldigung folgende Erklärung im Hamburger Unparth. Corresp. (1785, Nr. 150) abzugeben:

„Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt, wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte Stelle, worin ich auf eine lügenhafte, grobe und schmähende

---

27 The European Magazine, London 1784, Oct. 6th. An account of Jos. Haydn a celebrated composer of Music. Der Aufsatz beginnt in bezeichnender Weise: „Giuseppe Haydn was born at Vienna about the year 1730."

Art beschuldigt werde, wider den braven Herrn Haydn geschrieben zu haben. Nach meinen Nachrichten von Wien und selbst von Personen aus der Esterházyschen Kapelle, welche zu mir gekommen sind, muß ich glauben, daß dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, eben so gewiß mein Freund sei, wie ich der seinige. Nach meinem Grundsatze hat jeder Meister seinen wahren bestimmten Werth. Lob und Tadel können hierin nichts ändern. Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, und ich lasse daher jedermann in seinem Werth.

Hamburg, den 14. Sept. 1783.

C. Ph. E. Bach."

Schmerzlicher noch muß es berühren, daß auch Reichardt den mittlerweile Verstorbenen der Geringschätzung gleichzeitiger Männer von Ruf beschuldigte, indem er von ihm behauptete:[28] „Mit den meisten großen Künstlern hatte er es gemein, daß er ungerecht gegen seine Nebenkünstler war. Dies ging so weit, daß er Männer wie Gluck, Haydn, Schulz u. a. für Künstler von geringer Bedeutung hielt."

Nach dem früher Gesagten wäre es überflüssig, Haydn gegenüber eine Abwehr anzustrengen und zu versichern, wie ganz anders dieser von Bach dachte. War doch Niemand geneigter, fremden Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Gestand er ja wiederholt, das Meiste, was er wisse, habe er Bach zu verdanken; ebenso sprach er mit aufrichtiger Verehrung von Gluck und Händel und, wie wir gesehen haben, von seinen Lehrern. Sein Verhältniß zu Mozart aber, das später zur Sprache kommt, wird uns diesen edelsten Charakter eines wahren Künstlers noch überzeugender würdigen lehren.

Nebst dem Clavier setzte Haydn auch seine Violinstudien fort. Dies sagt zwar (S. 42), daß er sich „der Leitung eines berühmten Virtuosen" anvertraut habe, wer dieser aber gewesen,

28 Musikal. Almanach, herausg. von J. Fr. Reichardt. Berlin 1796.

erfahren wir nirgends. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß Haydn, wenn auch nicht damals schon, doch wenigstens im Anfang der 60er Jahre im regen Verkehr mit seinem Freunde Dittersdorf sich die Gelegenheit zu Nutze machte, von dessen Geschicklichkeit im Violinspiel zu profitiren. Jedenfalls hatte er sich eine gewisse Fertigkeit angeeignet, wenn er, wie wir gehört haben, sagen konnte, daß er, obwohl auf keinem Instrument ein Hexenmeister, doch auch ein Concert auf der Violine vorzutragen im Stande war.

Obwohl der Zeit vorgreifend, schickt es sich hier, der Art und Weise zu gedenken, wie Dittersdorf selbst sich über seinen Umgang mit Haydn äußert. Ersterer hatte im Beginn des Jahres 1762 Gluck auf einer Reise nach Italien begleitet. Während seiner Abwesenheit war der Violinvirtuose Lolli in Wien mit großem Beifall aufgetreten. Als nun Dittersdorf nach seiner Rückkehr davon hörte, nahm er sich vor, seinen Nebenbuhler aus dem Sattel zu heben. Er brachte einige Wochen, Krankheit vorschützend, auf seinem Zimmer zu und studirte mit größtem Eifer. Dann aber trat er in einer der Akademien im Theater nächst der Burg auf und überraschte derart, daß man ihm die Palme zuerkannte. „Lolli erregt Erstaunen, Dittersdorf erregt es auch, spielt aber zugleich fürs Herz" — so urtheilte ganz Wien. Indem uns Dittersdorf dies selbst erzählt[29], fährt er fort: „Den Rest des Sommers und den folgenden Winter brachte ich, außer meinen Dienstgeschäften, in öftermaliger Gesellschaft des liebenswürdigen Joseph Haydn zu. Welcher Freund der Musik kennt wohl nicht den Namen und die schönen Arbeiten dieses ausgezeichneten Componisten? — Ueber jedes neue Stück, das wir von andern Tonsetzern hörten, machten wir unsere Bemerkungen unter vier Augen, ließen jedem, was gut war, Gerechtigkeit widerfahren und tadelten, was zu tadeln war." Weiterhin empfiehlt Dittersdorf die Vortheile einer solchen „echten, unpartheiischen" Kritikübung jedem angehenden Tonsetzer aufs angelegentlichste. Wie wir aus Haydn's Selbstbiographie ersehen, blieben die Freunde auch später in schriftlichem Verkehr.

---

29 Karl von Dittersdorf, Lebensbeschreibung. Leipzig 1801. S. 123.

Ein kleines Abenteuer, das den beiden Kunstjüngern auf einem ihrer Spaziergänge begegnete, beweist uns, wie populär damals schon (zu Anfang der 60er Jahre) Haydn's Name geworden war. Haydn und Dittersdorf passirten einst zur Nachtzeit eine der schmaleren Gassen Wiens und hörten im Vorübergehen in einer Bierkneipe einen Haydn'schen Menuett erbärmlich herunterfiedeln. Zwei so aufgeweckten Köpfen, die sich gerne einem Scherze überließen, war dies eine unwiderstehliche Aufforderung, den Ohrenschmaus in nächster Nähe zu genießen. Sie gingen hinein und traten hart an die Musikanten heran. „Von wem ist denn der Menuett?" fragte Haydn in hämischer Weise den Primgeiger. Dieser antwortete in gereiztem Tone: „von Haydn", worauf dieser trocken genug bemerkte: „Das ist ein rechter S—Menuett!" Dem in seinem Liebling beleidigten Geiger versagt vor Wuth die Sprache; mit seinem Instrumente hebt er zum Streiche auf Haydn's Kopf aus, die Genossen folgen dem Beispiel und der kräftige Dittersdorf hat gerade noch Zeit, seine Arme schützend vor seinem Freunde auszubreiten und schleunigst mit ihm die Flucht zu ergreifen. [30]

Die in der Chronik besprochenen Nachtmusiken boten Haydn ohne Zweifel eine willkommene Gelegenheit, sein Violinspiel und mehr noch sein Compositionstalent zu verwerthen; wie uns Griesinger (S. 17) versichert, erinnerte sich Haydn, auch einmal im Jahre 1753 ein Quintett für diesen Zweck geschrieben zu haben. „Gassatim gehen" [31] nannte er diese musikalischen Abendexcursionen, bei denen irgend einer beliebten Persönlichkeit auf Bestellung Anderer oder auch aus eigenem Antrieb gehuldigt wurde.

---

30 Nach Dies, S. 33; Griesinger, S. 30.

31 Prätorius gebraucht diesen Ausdruck bei Erklärung der Serenata, eines Abendgesangs mit drei oder mehr Stimmen, wenn man nämlich „des Abends uff der Gassen spatziren oder Gassaten gehet; und wie es uff Universiteten genennet wird, den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht, und die Ritornelli dazwischen musiciret werden". Mich. Prätoris Syntagma musicum. Wolfenbüttel 1614—19, Bd. III, S. 18.

An einem für Ständchen wettergünstigen Abend (es dürfte im Herbste 1751 gewesen sein) finden wir Haydn mit einigen Kameraden vor dem Hause des Gold- und Perlenstickers Anton Dirkes (Türkes). Die Musik, die sie aufführten und die von Haydn componirt war, galt dem in demselben Hause wohnenden, damals sehr beliebten Komiker des Stadttheaters, Joseph Kurz, oder richtiger gesagt, seiner hübschen Frau Franziska. Das Haus stand schräg gegenüber dem alten Stadttheater dicht beim Widmer- oder alten Carntner- (Kärnthner-) Thor und war an die ehemalige Stadtmauer angebaut.[32] Haydn's Musik erregte die Aufmerksamkeit des stets aufgeweckten Komikers; er verließ das Haus, trat zu den Musikern und erkundigte sich nach dem Componisten der eben aufgeführten Musik. Haydn stellte sich ihm vor und mußte sogleich dem etwas überraschten Komiker in dessen Wohnung folgen, wo ihm derselbe das Anerbieten stellte, für sein eben fertig gewordenes neues Theaterstück die Musik zu schreiben. Kurz suchte auch gleich seinen Mann zu prüfen, er ließ ihn sich ans Clavier setzen und einige leicht angedeutete Scenen aus dem Stegreif mit Melodieen begleiten. Namentlich lag ihm die musikalische Schilderung eines Sturmes auf dem Meere am Herzen. Da er aber die Verzagtheit Haydn's gewahrte, dessen Kenntnisse von Wässern sich bis dahin nur auf die Leitha und das Wienflüßchen erstreckten, die doch unmöglich zur Vorstellung des gewünschten Bildes anregen konnten, so suchte er, Haydn's Phantasie nachhelfend, das Ringen eines Ertrinkenden figürlich auszumalen. Unschlüssig, wie er ein Ding ausdrücken solle, das er im Leben nie gesehen, schüttelte Haydn noch immer den Kopf, während Kurz, der ganzen Leibeslänge nach über einige Sessel ausgestreckt, die Be-

32 In Schimmer's Häuser-Chronik Wiens (1849) ist das Haus unter Nr. 1033 (dritte Nummerirung) angegeben. Nach dem Grundbuch finden wir 86 Jahre nach obiger Zeit ebenfalls einen beliebten Komiker Wiens hier wohnen: Johann Nestroy und seine Schwester Franziska Hofmann besaßen es in den Jahren 1837—38. Die Gasse, welche zwischen dem Stadttheater und den an die Stadtmauer angebauten Häusern hinführte, hieß die Sattlergasse. Nunmehr bedeutend erweitert, zieht sie in der gleichen Richtung längs dem rückwärtigen Theil des neuen Hofopernthеaters hin. Das Haus und dessen Umgebung wurde im Jahre 1859 demolirt.

wegungen eines Schwimmenden nachahmte. Er wurde bereits ungeduldig und rief dem jungen Musiker fast ärgerlich zu: „Aber sehn's denn nit wie i schwimm'?!" Unwillkürlich geriethen Haydn's Finger endlich in der Angst in die vom Komiker gewünschte Taktbewegung. Kurz sprang auf, umarmte seinen Schützling und übergab ihm das Manuscript seiner neuesten komischen Oper, die den Titel führte: „Der neue krumme Teufel." [33] Lächelnd gedachte Haydn vier Jahrzehnte später seiner Begegnung mit Kurz, als er am Neujahrsmorgen 1791 auf der Ueberfahrt nach England in Wirklichkeit das Meer, das „ungeheuere Thier" und seine „ungestümen, hohen Wellen" kennen lernte.

Wir sind hier an dem Punkte angelangt, wo es geboten ist, über den vorgenannten Komiker Kurz Näheres zu erfahren. Johann Joseph Felix Kurz [34], der Sohn eines Principals einer herumziehenden Komödianten-Truppe, war in Wien am 22. Febr. 1717 geboren [35]; Jos. Anton Stranitzky und seine Ehefrau Maria Monica und ein zweites Ehepaar vom Stadttheater waren seine Taufpathen. Es scheint, daß er bei seinem Vater, der u. a. namentlich Brünn in den Jahren 1725 bis 1751 als Schauspieler häufig besuchte [36], die ersten Lehrjahre verlebt hatte. In Wien trat er, wie wir in der Chronik gesehen haben, im Jahre 1737 zum erstenmale im Stadttheater auf. Er war von ausgezeichnet komischem Talente, lebhaft, witzig und erfinderisch. Obschon er sich an innerlich komischer

---

33 In der Hauptsache dieser Erzählung stimmen Dies (S. 40), Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) überein.

34 Quellen zu Kurz: Pfarr-Register und Verlassenschaftsacten. Chronologie des deutschen Theaters 1775. Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne 1757. Die Gothaer Theater-Kalender. Geschichte des gesammten Theaterwesens in Wien (von Jos. Oehler) 1803. Wiener Theater-Almanache. Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne von J. H. F. Müller. Wien 1776. Geschichte der deutschen Schauspielkunst, von Eduard Devrient, 1848. Das gelehrte Oesterreich (De Luca), S. 371 fg. u. s. w.

35 Taufregister der Dompfarre St. Stephan. Wien. Diar. Nr. 1420.

36 Im Jahre 1732 führte Felix Kurz in Brünn die ersten deutschen Schauspiele auf dem neuerbauten Theater auf, das von Philipp Nero del Fantasia mit ital. Singspielen eingeweiht worden war. (Müller, Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen, 1773, S. 207).

Kraft mit Prehauser nicht messen konnte, so war er in seinen Caricaturen doch noch unternehmender, reicher an Wortwitz und scharfsinniger. Er hatte dem Publikum alle seine schwachen Seiten abgemerkt und gab seinen unverschämtesten Späßen eine neue Würze, indem er sie in Zweideutigkeiten kleidete; er hatte tausenderlei Hülfsmittel zur Hand und verschmähte keines. Das alte Hanswurstwesen wurde durch ihn schon modernisirt. Seine Stärke im Niedrigkomischen machte ihm Prehauser so gefährlich, daß es dieser vorzog, mit dem jüngeren Nebenbuhler gemeinschaftliche Sache zu machen. Kurz hatte in einer gewissen Rolle als Bernardon Beifall erhalten und behielt nun diese Bezeichnung als Theatername bei; auch schrieb er eine Unzahl extemporirter Theaterstücke, die auf diesen, aus Dummheit und Spitzbüberei zusammengesetzten Charakter berechnet waren und zum Theil auch bei Ghelen im Druck erschienen sind.[37] Sie waren nach den Grundsätzen der überdachtesten Oekonomie verfaßt: jede Arie, jeder Fußtritt, jede Maulschelle wurden dem Schauspieler unter dem Namen „Nebengefälle" besonders bezahlt. Dabei versah Kurz seine Stücke reichlich mit einem bunten Apparat von Flugwerken, Gaukeleien, Verkleidungen und Kinder-Pantomimen, die ihnen denn auch, durch sein unleugbares Schauspieltalent gewürzt, jahrelang einen unglaublichen Zulauf verschafften.[38]

---

37 Darunter waren u. a: Bernardon der 30jähr. ABC-Schütze — Bernardon im Tollhause — Bernardon der kalekutische Großmogul — Die Gelsen-Insel (welche auf hohes Verlangen öfter repetirt wurde) — Der Feuerwedel der Venus — Der Buben- und Weiberkrieg — Die glückliche Verbindung des Bernardon — Die Judenhochzeit — Bernardon auf dem Scheiterhaufen — Der wiedererweckte Bernardon — Die 33 Schelmereien des Bernardon — Bernardon's Traum in der Wüstenei — Der Teufel als Ehemann — Die Insel der gesunden Vernunft — Die eilf kleinen Luftgeister — Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia und Hanns-Wurst der tyrannische Tartar Kulikan (eine Parodie in lächerlichen Versen) — Bernardon der Einsiedler — Die Macht der Elemente — Die lieberliche Haushaltung versoffener Köche und verlöfferter Stubenmenscher. — Der größere Theil nennt Jahr und Druckort (Erzbischöfl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei mit von Ghelischen Schriften im neuen Michaelerhaus.

38 Das Répert. des Th. de la ville de Vienne sagt von ihm: Joseph Kurtz dit Bernardon a beaucoup de feu, et est toujours aplaudi dans les différentes roles Comiques qu'il joue; de même que par ses pièces de Théâtre fort fréquentées par le public.

Selbst der kaiserliche Hof wohnte denselben zuweilen bei und unterhielt sich an den derb gewürzten Späßen des Komikers, bis dieser einmal im Uebermuth durch eine unverschämte Antwort die Gnade der Kaiserin derart verwirkte, daß sie einen Schwur that, ihn nie wieder spielen sehen zu wollen. Nach einjähriger Abwesenheit kehrte Kurz im Jahre 1744 nach Wien zurück, diesmal seine erste, oben erwähnte Frau mitbringend. Als die Anläufe zu regelmäßigen Stücken, die Nachcensur und überhaupt die Reformpläne der Kaiserin gefährlicher zu werden drohten, wurde Kurz die Wiener Luft zu schwül, er verließ die Stadt zum zweitenmal vor Ostern 1753. Er ging damals zur Koch'schen Gesellschaft (beim Taufact seines jüngsten Sohnes wird er als Pragerischer Theatral-Impresario aufgeführt), kehrte aber in der Mitte des nächsten Jahres abermals nach Wien zurück und hatte nun unter der Direction Durazzo's den Gipfel seines Ruhmes und Glückes überstiegen. Vergebens kämpften die regelmäßigen Stücke gegen die Posse, die gleichsam in drei Colonnen, die extemporirten Farcen von Kurz und Weiskern und die Zauberkomödien von Huber, gegen sie auftrat. Die Ersteren, denen für Lust- und Trauerspiele nur je ein Abend in der Woche eingeräumt war, brachen sich nur langsam Bahn, denn die Wenigsten hatten einen Begriff von der Sittenveredlung der Bühne; der große Haufe hielt vielmehr dafür, daß deren Aufgabe darin bestehe, die Leute über die ausgelassensten Narrenspossen lachen zu machen. Nachdem Kurz seine erste Frau im Jahre 1755 durch den Tod verloren hatte, vermählte er sich zum zweitenmal und blieb bis zum Jahre 1759 in Wien. Die vielen Neuerungen behagten ihm jedoch nicht; zum drittenmal die Stadt verlassend, durchzog er mit seiner Truppe Oesterreich und Deutschland (1760 spielte er in Prag, 1765 übernahm er das Theater in München). Mit seinem diesmaligen Scheiden erlitt die Possenreißerei den ersten Todesstoß. Vergebens versuchte es der Schauspieler Brenner, an Stelle des Kurz dessen Charakterrolle durchzuführen und sich selbst als Burlin eine neue Rolle zu schaffen. Noch weniger gelang es Christoph Gottlieb als Jakerl durchzudringen. Auch die Maschinen-Komödien verfingen nicht mehr und die Darsteller des Niedrigkomischen starben Mann auf Mann. Huber war schon todt, nun folgten auch Leinhaas, Weißkern und Prehauser. Dazu kam noch Sonnenfels'

scharfe Feder, der in seinem Wochenblatt „Der Mann ohne Vorurtheil" (1765) gegen die bisherige Wirthschaft erbarmungslos zu Felde zog. Es half nichts, daß Sonnenfels dafür von Prehauser in Klemm's Komödie, „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" aufs empfindlichste angegriffen (Febr. 1767), und selbst von den italienischen Operisten auf der Bühne carikirt wurde — das morsche Gebäude war nicht mehr zu halten. Als nun Kurz nach zehnjähriger Abwesenheit gegen Ende des Jahres 1769 nochmals sein Glück in Wien versuchte, mochte er wohl auf die Unterstützung des Directors Affligio[39] rechnen, dem das deutsche wie überhaupt jedes edlere Schauspiel ein Dorn im Auge war. Kurz kam ihm gerade recht, denn der gealterte Komiker, der keine Ahnung hatte, welche Wandlung sich bereits vorbereitet hatte, versprach ihm goldene Berge, wenn er ihn schalten ließe. Gezwungen jedoch, seine Stücke regelmäßig geschrieben der Censur vorzulegen, sah sich Kurz durch Beseitigung aller Zweideutigkeiten, auf die er die größte Hoffnung gesetzt hatte, der Haupteffecte beraubt. Als er das erstemal wieder am 6. Jan. 1770 in der von ihm zugestutzten Operette La Serva padrona („Die Magd eine Frau", mit Musik von Ignaz Gspann) auftrat, lief zwar Alles hin, den ehemaligen Liebling zu begrüßen, doch seine besten Freunde wurden nun erst den veränderten, geläuterten Geschmack gewahr. Seine Grimassen und Caricaturen erregten nur Abscheu und schon am zweiten Abend hatte der Zulauf nachgelassen. Es folgten in längeren Zwischenräumen noch „Der Philosoph auf dem Lande" (komische Oper), „Bernardon der Weiberfeind" (Singspiel), „Der unruhige Reichthum" (Lustspiel nach dem Französischen) und am 24. November „Der neue krumme Teufel". Entgegen der irrigen allgemeinen Annahme, daß Kurz den Affligio persiflirt habe, wurde vielmehr

---

39 Der Italiener Affligio hatte das Theater seit Mai 1767 in Pacht und mußte alle Kosten tragen, die es erforderte; er war ein Abenteurer, der sich ein Obristlieutenant-Patent erschwindelt hatte und schließlich als Fälscher auf die Galeere kam. (Carpani, Le Haydine, p. 82; Kelly, Reminiscences of the King's Theatre, London 1826, I, p. 103 fg.) Affligio spielt in Mozart's Leben eine traurige Rolle, indem er die Oper des damals 12jährigen Wolfgang, „la finta semplice", deren Aufführung Joseph II. gewünscht hatte, zu hintertreiben wußte. (O. Jahn, Mozart, 2. Aufl., I, S. 71.)

er selber durch den Schauspieler Müller in einer, vom preuß. Gesandtschaftssecretär Jester geschriebenen Parodie, „Vier Narren in einer Person", mit so viel Geschick carikirt, daß er bei seinem nächsten Auftreten kaum dem Auspfeifen entging. In dem kläglichen Schicksal seines Singspiels, „Die Judenhochzeit oder Bernardon der betrogene Rabbiner", sah endlich Kurz im Januar 1771 auf derselben Bühne, auf der sein Ruhm am längsten gewährt, seinen Stern für immer erbleichen. Als im Jahre 1770 die Brüder Lange am Theater nächst der Burg angestellt wurden (Michael Joseph, der ältere und vorzüglichere, starb am 29. Juli 1771), kamen sie eben noch recht, um die Burleske in den letzten Zügen liegen zu sehen. Prehauser und Consorten waren ihnen fremd geblieben, sie konnten also nur nach dem Eindrucke urtheilen, den sie durch das Spiel des letzten Komikers der derben Schauspiel-Gattung jener Zeit empfingen, über welche sich Joseph Lange, der jüngere der Brüder, in folgenden Worten äußert: „Mag es doch nach der Ansicht neuerer Aesthetiker wahr seyn, daß das freye, keke Komische mit Hanswurst und Bernardon auf der Bühne verlosch. Ich muß es ihnen überlassen, den Verlust zu würdigen und zu betrauern. Das aber darf ich sagen, daß die Darstellungen mit Hanswurst nur extemporirte Fratzen waren, ohne künstlerische Absicht flüchtig entworfen, reich an Prügeleyen, Zotten und gemeinen Späßen, die sogar ungefähr immer dieselben blieben." [40]

In Wien war Kurz nun allerdings geschlagen, doch war damit seine Thätigkeit noch lange nicht abgeschlossen. Er wendete sich zunächst nach Breslau, befriedigte die Gläubiger der Witwe Schuch, Principalin einer Schauspielertruppe, und wanderte als deren Mitdirector mit ihr nach Danzig. Im folgenden Jahre trennte er sich von dieser Truppe und zog nach Polen. In Warschau führte er dann noch jahrelang gleichzeitig die Direction über drei Schauspiel-Unternehmungen: eine polnische, deutsche (beide mit Ballet) und eine Opera buffa; bei Letzterer waren Rosa Bernardi, das Ehepaar Liverati, Mlle. Gibetti und Montaneri, Domênico Guardasoni, Bondichi und Marini angestellt. — In Warschau wurde Kurz auch in den

---

40 Biographie des Jos. Lange, k. k. Hofschauspieler. Wien 1808, S. 23.

Freiherrnstand erhoben, welches einige polnische Cavaliere bewog, ihn kameradschaftlich in Geldsachen auszunutzen.[41] Im Jahre 1784 finden wir ihn nochmals in seiner Vaterstadt Wien, wo ihn sein Ende erwartete. Freiherr Joseph von Kurz starb am 2. Febr. desselben Jahres in der Krugerstraße im Hause „zum goldenen Löwen" (neu Nr. 3) auf einem Monatzimmer beim Rauchfangkehrer Fassatti und, wie die Verlassenschafts-Acten ausweisen, nicht gerade ganz mittellos.[42]

Von seinen Collegen ließ sich Kurz gerne „Herr Vater" anreden. Er war ein wohlgebildeter, mit vielen Anlagen ausgestatteter Lebemann, der auch außer dem Theater durch seinen heiteren und witzigen Umgang in höheren Kreisen beliebt war und selbst ein großes Haus führte. In ihm starb der letzte Komiker einer Schauspiel-Epoche, die sich längst überlebt hatte. Sonnenfels hatte Hanswurst und Bernardon von der Bühne verdrängt; die Freunde des Kurz ließen nun das Porträt des Letzteren genau nach dem vorhandenen des Sonnenfels als Gegenstück, beider Antlitz einander zugekehrt, in Kupfer stechen.[43]

Franziska, die erste Frau des Kurz, der Haydn's Serenade galt, war (nach Kurz's eigener Angabe in den Verlassenschafts-Acten seiner Frau) eine arme, ganz mittellose Kammermagd aus Sachsen, die Kurz dort geheirathet hatte.[44] Als Kurz im

---

41 Man glaubt, daß dieser Schauspieler ein ansehnliches Vermögen hinterlassen, er steht mehrentheils bei polnischen Cavalieren und liegt noch im Streit, der anjetzo noch verworrener werden dürfte. (Wienerblättchen 1784, 26. Hornung, S. 129.)

42 Kurz konnte sein Spaßen selbst auf dem Todtenbett nicht lassen. Als dessen Beichtvater ihm die letzten Minuten durch Trost erleichtern wollte, äußerte er mit der ernsthaftesten Miene: „Durchsuchen Sie meine Kästen und Schubladen und wenn Sie eine einzige Todsünde finden, so will ich sie verloren haben." (Wienerblättchen 1784, 26. Hornung, S. 129.)

43 Joseph von Sonnenfels, gemalt von F. Mesner, k. k. Maler. Dem Selben gewidmet von seinem Freunde Schmuzer, in Wien zu finden in der k. k. Kupferstecher-Akademie. — Joseph von Kurz, Author und berühmter Comicus unter dem Namen Bernardon. Dem Selben gewidmet von seinen Gönnern. Gegraben von F. Landerer. (In gleicher Weise erschien das Porträt Gottfried Prehauser's, „Author und berühmter Comicus auf dem Wiener Theater". Demselben gewidmet von seinen Freunden. Ant. Tischler sc.)

44 In den Biographien wird irrthümlich Toscana als ihre Heimath an-

Jahre 1744 zum zweitenmal in Wien auftrat, wurde sie zugleich mit ihm engagirt. Man schätzte sie sowohl wegen ihres Talentes und wegen ihrer schönen Stimme, als auch wegen ihrer hübschen Gestalt, und als sie im 27. Lebensjahre am 14. Juli 1755 nach langwieriger und schwerer Krankheit in dem früher bezeichneten Hause starb, wurde ihr Verlust sehr bedauert. [45] Sie war in der Operette und der Komödie beschäftigt und besonders im komischen Fache beliebt. Bei dem Umstande, daß dem vorliegenden Textbuche von Haydn's erster Oper das Druckjahr fehlt und darin sogar schon die zweite Frau des Kurz namhaft gemacht ist, bleibt es dahingestellt, ob die im Operntexte in den verschiedensten Sprachen abgefaßten Arien schon für die hübsche Franziska geschrieben waren.

Die zweite Frau des Kurz, Theresia geborene Morelli aus Toscana, trat im Stadttheater am 15. April 1758 in Gegenwart des kaiserlichen Hofes in einer neuen Maschinen-Komödie ihres Mannes, „Die glückliche Verbindung des Bernardon" (eine Anspielung auf Beider vorangegangene Verehelichung), zum erstenmale auf und fand als Sängerin und Schauspielerin allgemeinen Beifall. (Wiener Diarium Nr. 31.) [46] Sie war, wenigstens so weit es der Vortrag der Arietten verlangt, mehrerer Sprachen mächtig; in der genannten, wie auch in einer andern Kurz'schen Komödie, „Die fünf kleinen Luftgeister", finden wir sogar spanische und türkische Arietten-Texte.

---

gegeben, aber nicht sie, sondern die zweite Frau des Kurz war dorthin gebürtig.

45 Francisca Kurtzin, Femme de l'acteur de ce nom, reçue en 1744, morte en 1755, fort regrettée du Public par sa figure, sa belle voix et son talent; elle n'est pas encore remplacée (Répert. des Th.)

46 Im Avertissement zu den gedruckten Arien sagt Kurz: „Madame Theresia Kurzin wird sowol ihr Prob-stück als auch ihr Meister-stück, ja alle diejenigen Caractere machen, welche eine vollkommene Actrice nur immer vorzustellen fähig ist. Und da sie eine geborne Italiänerin, folglich der Teutschen Sprache gar nicht wol kündig, so wird ihre Action um so vielmehr verwunderlich seyn. Nachdem mich die Götter mit derselben erfreuet, so soll auch das mir so gnädig geneigte Publikum an meiner Vergnügung theil nehmen." In der Pantomime übergiebt Kurz persönlich seine drei Kinder der Rosalba (seiner Frau) und legt ihr ans Herz, daß bei ihr nie das Sprichwort von der Stiefmutter wahr werden möge.

Im Jahre 1759 verließ Theresia Kurz mit ihrem Manne Wien, übernahm nach dessen Weggang von München im Jahre 1765 die Theaterleitung und führte dann ihre Truppe nach Salzburg, Frankfurt und den Rhein entlang. In ihrem Personal befand sich auch der geachtete Schauspieler Bergobzoomer, der dann in Wien und Prag engagirt wurde und die geschätzte Sängerin Katharina Schindler (eigentlich Leidner) zur Frau nahm. Am 26. Juni 1770 debutirte Theresia Kurz wieder in Wien (sie gab die Rolle der Eugenia in der Komödie „Die verliebten Zänker") und hier war es denn auch, wo sie bei der Wiederaufführung der Haydn'schen Oper mitgewirkt haben wird. Sie mochte nebstbei gerne für eine tragische Schauspielerin gelten, hatte aber das Misgeschick, einmal als Königin in „Richard III." (von Weiße) ausgepfiffen zu werden. Im Jahre 1772 war Theresia Kurz noch beim Wiener Theater; drei Jahre später ist sie schon im Personalverzeichniß ihres Mannes in Warschau verzeichnet, wo sie im Schauspiel und der Opera buffa beschäftigt war. Während ihr Mann in Wien starb, befand sich Freiin Therese von Kurz in Anspach; ihr weiterer Lebenslauf war nicht zu eruiren.

Auch die Schwester des Kurz, Monika, und deren Mann, Friedrich Wilhelm Ellizon, spielten aller Wahrscheinlichkeit nach in Haydn's Oper. Monika Kurz war im Stadttheater schon im Jahre 1741 und als Frau Ellizon abermals seit 1751 aufgetreten und soll im komischen Fach etwas geleistet haben. Ellizon (auch Elendson oder Elenson) war aus Sachsen gebürtig und gab die Rolle des Pantalon; auch er wurde 1751 angestellt. (Der Schauspielername Elenson kommt schon im Jahre 1673 im Ballhause in der Himmelpfortgasse vor.)

Es bleibt noch Einiges über die Kinder des Kurz zu sagen übrig, für die in Haydn's Oper die Pantomime geschrieben war. Im Taufprotokoll der Dompfarre zu St. Stephan sind im Zeitraume von 1745—53 aus der ersten Ehe des Kurz sieben Kinder aufgezählt; von diesen waren die drei ältesten:[47] Eleonore, Joseph und Antonie (provinziell Lenorl, Seperl und Tonerl

---

47 Anna Eleonora Theresia Francisca, geb. 14. Febr. 1745. — Bartholom. Chrystophorus Josephus, geb. 31. Mai 1746. — Susanna Francisca Antonia, geb. 29. Aug. 1747.

genannt) für das Theater abgerichtet. Sie mußten agiren, singen, tanzen und sich in Verkleidungen flink und gewandt zeigen.[48] So heißt es in der Komödie „Arlechin der glücklich gewordene Bräutigam": „NB. Die kleine Colombine, welche die Antonia Kurtzin vorstellet, wird sich in vier Caracteren und vier lustigen Arien besonders distinguiren." Als Kurz im Jahre 1754 zum drittenmale im Stadttheater angestellt wurde, begrüßte er das Publikum mit einer Komödie, von der wie gewöhnlich die Arien gedruckt sind[49] und im Avertissement besonders auf die Pantomimen und, bei der „allzugroßen Jugend" der Kinder auf die Mühe, denselben „die natürlichen Actionen und Tänze beizubringen", Nachdruck gelegt wird. Allerdings ging dies nicht immer leicht von Statten, da Kurz, wie er selbst gesteht, „von Natur etwas ungedultig" war und es daher „zu Zeiten mit den Kindern empfindliche Verdrüßlichkeiten" absetzte. Nach dem Tode seiner ersten Frau führte Kurz „zu einer Zeitverkürzung" eine von ihm seinen drei Kindern angepaßte, nach Gellert eingerichtete Zauber-Operette auf.[50]

In den Kurz'schen Balleten, Operetten und Schattenspielen

---

48 Die Vermuthung liegt nahe, daß der bekannte Schauspiel-Unternehmer Felix Berner eben durch diese Kurz'schen Kinder-Pantomimen auf die Idee gebracht wurde, im Jahre 1758 ein selbständiges Kindertheater zusammenzustellen und damit die Bühnen von Oesterreich und Deutschland zu bereisen, sowie auch Franz Sebastiani (1761) und Kajetan v. Schaumberg (1770) in Brünn derlei Kindervorstellungen einführten. In Wien selbst wurde zu Anfang der 70er Jahre unter des berühmten Noverre's Aufsicht eine theatralische Tanzschule für Kinder errichtet und die vorzüglicheren Eleven besoldet. Laute Bewunderung erregten auch die Kinder von Mitgliedern des Stadttheaters, die im Jahre 1766 „Die bürgerliche Heirath" von Klemm aufführten; es waren die drei Jaquet'schen Mädchen, im Alter von 13, 8 und 6 Jahren, die zwei jungen Kopfmüller und der 5jährige Ludwig Meyer. (Wien. Diar. Nr. 63.)

49 Neue Arien, welche in der Comödie gesungen werden, betitult: Der, aufs neue begeisterte und belebte Bernardon nebst zweyen Pantomimischen Kinder-Balletten u. s. w.

50 „Der sich wieder seinen Willen taub und stumm stellende Liebhaber", ein Lust-Spiel, von zwey Aufzügen, in Teutschen Versen mit vierzehn Arien welches von denen Bernardon'schen Kindern vorgestellet, und in Teutscher Sprach hier noch niemals aufgeführet worden ist. Wien, gedruckt im neuen Michaeler Haus mit v. Ghelischen Schriften, 1755.

sind noch folgende Kinder als mitwirkend genannt: Theresia Sephin, Louise Souvirant, Johannes und Maria Anna Julio, Johanna Weiskern und namentlich Maria Anna, Louis und Franziska Bernardi. Aus den Verlassenschafts-Acten des Kurz ersehen wir die Schicksalswendung seiner ihn überlebenden Kinder. Lenorl, Seperl und Tonerl sind angeführt als: Frau Eleonore Freiin von Kurz, Klosterfrau in Venedig; Joseph Freiherr von Kurz, dessen Aufenthalt unbekannt; Frau Antonie verwitwete Gräfin von Predau zu Prosnitz in Mähren; ihnen reiht sich noch an: Franz Freiherr von Kurz, k. k. Cadet, dazumal in Garnison zu Mödling bei Wien.

Als Haydn mit seiner Oper fertig war und sie zu Kurz brachte, wollte ihn die Magd abweisen, da ihr Herr gerade studire. Wie sehr erstaunte aber Haydn, als er durch die Glasthüre Bernardon vor einem großen Spiegel stehend Gesichter schneiden und mit Händen und Füßen die lächerlichsten Contorsien machen sah. Das waren die Studien des Herrn Bernardon.[51] — Haydn erhielt angeblich für seine Arbeit die, für einen angehenden Componisten und für jene Zeit kaum glaubliche Summe von 24 oder 25 Ducaten[52], in deren Besitz er sich damals freilich für einen fast reichen Mann mag gehalten haben. Die Oper gefiel[53], wurde aber nach zweimaliger Aufführung wegen beleidigender Anzüglichkeiten im Texte verboten. So be-

---

51 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 19.

52 Griesinger, S. 19. Dies, S. 41. Ein Reisender, der bei seinem Besuche in Eisenstadt im Jahre 1827 die Operette gesehen haben will (wohl nur die Einzeichnung des Titels), giebt dagegen ohne weiteren Nachweis nur zwei Ducaten an. (Allg. mus. Ztg., 1827, S. 819.)

53 Der Tag der ersten Aufführung ist nicht nachweisbar; er dürfte gegen Ende 1751 oder vor Ostern 1752 fallen, keinesfalls aber nach dieser Zeit, da die Oper sonst im Répertoire des Théâtres verzeichnet wäre. Der allgemeinen Annahme nach zählte Haydn damals 19 Jahre, was mit der Zeit der Aufführung zuträfe. Er selbst erwähnt der Oper in seiner Selbstbiographie gar nicht; ebenso wenig Gerber, Forkel (Almanach von 1784), das Weimarer Modejournal (1805) und das Gelehrte Oesterreich (1778). In Haydn's eigenem Katalog seiner Werke steht „Der krumme Teufel“ unter den Marionetten-Opern als Nr. 5 von fremder Hand nachträglich eingezeichnet.

hauptet Dies (S. 41); nach Bertuch[54] copirte der Schauspieler in der Rolle des hinkenden Teufels einen anwesenden italienischen Grafen, der das Verbot der Oper erwirkte.[55]

Der vollständige Titel des gedruckten Textbuches, dem leider das sonst übliche Avertissement des Autors fehlt, lautet:

> Der neue | krumme Teufel. | Eine | Opera comique | von zwey Aufzügen; | nebst einer | Kinder-Pantomime, | betitult: | Arlequin | der neue Abgott Ram | in America. | Alles componiret | von Joseph Kurz.[56]

Die Pantomime folgt nach dem ersten Act. Außerdem ist noch im zweiten Aufzuge ein Intermezzo eingeschoben. Zum Schlusse heißt es:

> NB. Die Musique sowohl von der Opera comique, | als auch der Pantomime ist componiret | von | Herrn Joseph Heyden.[57]

Des berühmten französischen Dichters Le Sage bekannter Roman Le diable boiteux, der die Liebesabenteuer eines spanischen Studenten schildert, wurde in den verschiedensten Bearbeitungen für die Bühne verwerthet; zunächst unter demselben Titel in der Comédie italienne zu Paris im Jahre 1746.[58] Der

---

54 C. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—6; erschien 1808. Bd. II, S. 179.

55 Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) nennen die Oper eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirector Affligio, weswegen das Stück nach dreimaliger Aufführung verboten wurde. Es ist dies ein, die Geschichte des Wiener Stadttheaters verwirrender Anachronismus, der trotzdem in fast alle Biographien Haydn's überging. Der Italiener Affligio wurde, wie erwähnt, erst im Jahre 1767 Theaterdirector und gerade unter ihm wurde „Der neue krumme Teufel" im Jahre 1770 wieder hervorgesucht und Kurz wird sich wohl gehütet haben, seinen Director, der ihn trotz der nun erkalteten Gunst des Publikums zu halten suchte, lächerlich zu machen.

56 L. Fernbach jun. (Der wohl unterrichtete Theaterfreund, Berlin 1830) giebt S. 20 folgenden Titel an: „Asmodeus der krumme Teufel, und die Insel der Wilden." Opr. 8. Wien, Trattner, 1770.

57 Es ist dies das einzigemal, daß bei den Kurz'schen Komödien, soweit sie vorliegen, der Componist namhaft gemacht ist.

58 Les Spectacles de Paris, ou Calendrier hist. et chronolog. des Théâtres de Paris. 18me Partie pour l'année 1769, p. 80.

Kurz'schen Bearbeitung liegt die Absicht zu Grunde, einen alten verliebten Gecken von seiner Narrheit zu heilen. Dazu soll nun der Teufel verhelfen, in dem wir es also mit einem von der gutmüthigen Art zu thun haben, wie die Handlung selbst bezeugt, deren Dialog durchwegs ausgeführt ist (also keine extemporirte Posse). Anzüglichkeiten im Text kommen nicht vor; fanden solche statt, müssen sie der Maske oder den Gesten des Schauspielers zugeschrieben werden.

Agirende Personen in der Comedie:

Arnoldus, ein unglückseliger Doctor Medicinae.
Angiola, dessen Schwester.
Argante, eine Base desselben.
Fiametta, ein angenommenes Zuchtmädel. } des Arnoldus
Catherl, ein Stubenmädel. } des Arnoldus
Bernardon, } zwei Bediente des Arnoldus.
Leopoldel, } zwei Bediente des Arnoldus.
Casparus, Gemahl der Angiola.
Gerhard, Gemahl der Argante.
Asmodeus, der neue krumme Teufel.
Zwei Notare.

Im ersten Aufzuge sehen wir den Doctor Arnoldus in seinem Zimmer am Schreibtische sitzen und Recepte mustern; dabei klagt und seufzt er, daß all sein Wissen in der Medicin ihm nichts helfe, da er verliebt sei und sich daher selber als einen armen Patienten betrachten müsse. Dem eintretenden Bernardon befiehlt er, Fiametta, das im Hause auferzogene Mädchen, herbeizuholen. Nach mancherlei Einwendungen, daß sie krank sei, erscheint sie endlich doch. Der Doctor kommt ihr zärtlich entgegen und will ihr den Puls fühlen; sie widersetzt sich und klagt, daß sie unglücklich sei. Von seiner Kur will sie schon gar nichts wissen, er sei ein Seelenlieferant, ein Mensch, durch den nur die Tischlerzunft und der Todtengräber reich würden. Der Doctor sucht sie zu beschwichtigen und meint, sie werde bald von ihm Besseres erfahren. Er geht ab und Bernardon eröffnet der arglosen Fiametta, daß ihre Hochzeit mit Arnoldus bevorstehe. Es erfolgt Ohnmacht und Wiedererwachen. Wer wird helfen?! „Das wird der Teufel thun", ergänzt der im Hintergrunde erschienene Asmodeus. Die Scene verwandelt sich und stellt einen mit Statuen gezierten Garten vor. Arnoldus, seine Verwandtschaft und zwei Notare erscheinen. Der Doctor zeigt ihnen an, daß er gesonnen sei zu heirathen; schon fünfzig Jahre lebe er im Junggesellenstande und habe es nun satt; die Liebe sei bei ihm nicht blind, denn Fiametta wäre ein schönes

Kind. Die Verwandten rathen ab. Nun kommt Fiametta selbst; der Doctor nennt sie seine Braut und diese dagegen nennt ihn ein altes Häringsfaß; eher will sie sterben als sich mit ihm verehelichen. Sie stellt sich verrückt und verläßt singend und tanzend die Bühne. Der Doctor glaubt Bernardon in Fiametta verliebt und klagt ihn an, ihm das Herz derselben weggeschnappt zu haben; er solle sich trollen. Bernardon geht schimpfend ab. Indem eilt Katherl, das Stubenmädchen, herbei und jammert, daß sich Fiametta erstochen habe und rings um sie allerlei Unthiere hausen. Nun kommt auch Leopoldel mit der Nachricht, daß sich Bernardon erschossen habe und fürchterliche Geister ihn umgeben. Es erfolget Donner und Blitz — Alle fahren durcheinander und singen im Chorus: der Teufel ist los! Die Statuen verwandeln sich auf einen Wink des Asmodeus in Pferde und mit ihnen fliegen Fiametta und Bernardon im Reiseanzug in die Luft. Alle Anwesenden sind bestürzt; Asmodeus aber packt den Arnoldus und versinkt mit ihm in die Erde. —

Dieser Act enthält elf Arien und ein Duett und schließt mit einem größeren Finale. In der nun folgenden Pantomime bemüht sich Asmodeus, dem Arnoldus klar zu machen, was von der Liebe zweier ungleicher Gatten zu erwarten sei.

Der zweite Aufzug führt uns in eine Stadt; Arnoldus und Asmodeus treten auf. Arnoldus sieht finster drein, er begreift nicht, was Asmodeus mit ihm vor hat. Dieser tröstet ihn, er solle nicht nach altem Brauch glauben, daß der Teufel immer nur des Menschen Feind sei; er meine es im Gegentheil gut mit ihm und habe dies schon dadurch bewiesen, daß er ihm in der Pantomime ein lehrreiches Beispiel im Bilde vorgehalten habe; nun solle er noch den armen Bernardon sehen, der schon zwei Jahre im elenden Ehezustande schmachte. Auf des Teufels Wink erscheinen sofort Bernardon und Leopoldel. Ersterer klagt, daß seine Frau verschwunden sei, und Leopoldel zeigt ihm das Haus, wo er sie finden werde. Sie klopfen an. Fiametta tritt nun der Reihe nach als Bolognesischer Doctor, als Polichinel, als Pantalon und Arlequin auf und singt in jeder Verkleidung eine Arie in je einer anderen italienischen Mundart. Erst als Leopoldel ihr die Maske vom Gesicht reißt, erkennt Bernardon seine Frau. Er will sie erstechen, doch sie entflieht. Der betrogene Gatte klagt sein Leid in einer Arie und warnt vor den

treulosen Weibern. Asmodeus und Arnoldus treten wieder vor und Letzterer versichert, er sei bereits geheilt. Um ihm aber die Heirathsgedanken völlig zu benehmen, führen Bernardon, Angiola und Fiametta auf Anstiften des Asmodeus ein italienisches Intermezzo auf, das so einschlagend wirkt, daß Arnoldus fortan von keiner Braut, und sei sie auch die schönste, mehr etwas wissen will. Dem Bernardon aber, der ihn dauert, da er das leiden muß, was ihm bevorstand, will er zwölf tausend Gulden vermachen. Nun treten alle Personen, auch die der Pantomime, auf. Bernardon dankt dem Doctor für die große Summe Geldes, die ihm gestattet, nun glücklich zu leben; Fiametta küßt Arnoldus die Hände; die Verwandtschaft findet seinen Entschluß, ledig zu bleiben, vortrefflich, da sie dadurch mehr Erbschaft zu erwarten hat und die Personen der Pantomime, Kinder und Erwachsene, fragen, ob sie ihre Rolle gut gespielt haben. Arnoldus ist mehr und mehr erstaunt und glaubt gar, daß er gefoppt worden sei, worauf ihm Asmodeus erwidert: das Eine ist wahr, das Andere ist nicht erlogen. Dem Teufel kostet es nun nur wenig Mühe, um Arnoldus zu bestimmen, das zu bleiben was er war, und einzugestehen, daß er mit seiner Lieb' ein rechter Narr gewesen, worin ihm Alle im Chorus beistimmen, denn: Nur gleich und gleich gehört zusammen.

Wir kommen nun zu den Zwischenspielen, der Pantomime und dem Intermezzo. Die Zwischenspiele in den Komödien jener Zeit hatten den Zweck, den Zuschauer aus der ernsten Stimmung, auf die es die Haupthandlung abgesehen hatte, in eine heitere zu versetzen oder auch umgekehrt. Zuweilen hatten sie Bezug auf die Komödie selbst, wirkten also erläuternd und nutzanwendend; zuweilen auch nicht. Schon in den frühesten Jesuiten-Theatervorstellungen waren solche Zwischenspiele gebräuchlich. Im vorliegenden Falle dienen sie an beiden Orten dazu, den eigentlichen Vorwurf zu bekräftigen. Die Pantomime, welche zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge eingeschoben ist, zeigt das erste Spiegelbild weiblicher Untreue.

Personen der Pantomime:

Arlequin, Diener des	Alba, ein afrikanischer Prinz.
Celio, ein Schiffscapitain.	Mufti, ein Götzenpfaff.
Merline, eine Insulanerin.	Viele Amerikaner.
Ronzi, ein Zauberer.	Viele holländische Seefahrer.

Die Bühne stellt eine wüste Insel vor; im Hintergrund breitet sich das Meer aus, dessen vom Sturme aufgeregte Wellen sich allmälig beruhigen. Arlequin, der mit seinem Herrn Schiffbruch gelitten, kommt von weitem geschwommen, tritt ans Land und trifft hier Merline, die mit ihrer Mutter an diese Insel verschlagen wurde. Ihre Mutter ist todt und überließ Merline die Sorge, sich vor den wilden Insulanern zu schützen. Die Annäherung der beiden Gestrandeten folgt rasch. Die Handlung macht nun die üblichen Verwirrungen einer Pantomime durch; zunächst sehen wir die Verwandlung der Scene in einen Tempel, in dem ein Zauberer in Gestalt des neuen Abgotts Ram thront, der dem Arlequin zu seinem Glück verhelfen will. Er bekleidet ihn mit den Abzeichen des Abgottes, der Gouverneur und die Wilden kommen unter den Klängen eines kriegerischen Marsches und bringen ihre Opfergaben. Sie gewahren wohl ihren Irrthum, doch weiß ihnen Arlequin zu imponiren und sie tragen ihn als ihren König und Herrn frohlockend davon. Unterdessen kommt Celio der Schiffscapitain, der sich gleichfalls gerettet hat, und trifft hier mit Merline zusammen. Auch mit ihm findet sich das Mädchen bald zurecht; sie singen sich in einem Duett ihre Liebe zu und geloben einander ewige Treue. Mitten in ihren Betheuerungen kommen die Wilden, nehmen sie gefangen und führen sie Arlequin zu, der noch immer als Abgott thront. Der Gouverneur erscheint und giebt Arlequin zu verstehen, daß es bei ihnen Sitte sei, fremde Menschen aufzufressen. Arlequin stimmt ihm zu, gebietet aber den Wilden, ihn vorerst mit den Beiden allein zu lassen. Obwohl von Merlinen's Untreue verletzt, überläßt er sie doch nach schwerem Seelenkampfe seinem Herrn. Die Indianer haben den Vorgang belauscht, brechen hervor und führen nun alle drei ab. Die Scene verwandelt sich und stellt den Ort vor, wo die Wilden ihre Opfer zu schlachten pflegen. Alles ist bereitet. In ihrer Angst wendet sich Merline flehend an den vornehmsten Wilden, der sie zu retten verspricht unter der Bedingung, daß sie ihn heirathet. Sie willigt ohne Zaudern ein und ist somit gerettet; Arlequin jedoch soll gespießt und Celio geviertheilt und in einem Kessel gesotten werden. In diesem kritischen Momente vernimmt man Trommelwirbel und Trompetengeschmetter, die Scene verwandelt sich und man erblickt eine holländische Kriegsflotte. Es kommt zum

Kampfe, die Indianer unterliegen und die Opfer sind gerettet. Merline hat als Ungetreue wohl einen schweren Stand, doch wird ihr verziehen; unter Jubelgeschrei besteigen Alle die Schiffe und der Chor besingt die Freuden nach bösen Stunden. — Diese Pantomime enthält elf Arien, ein Duett, einen Marsch und den Schlußchor; ausdrücklich erwähnt ist noch „eine Musique, welche mit einer Mühle accompagniret".

Nach dem sechsten Auftritt im zweiten Act beginnt ein Intermezzo, das aus sechs Scenen besteht und durchaus in italienischer Sprache und in Versen abgefaßt ist. Der Titel lautet:

Intermezzo, intitolato: Il Vecchio ingannato.
(Der betrogene Alte.)

Attori:

Pancrazio — Giuseppe Kurz. Bettina — Theresa Kurzin.
Pandora — Cattarina Meyrin.[59]

Es sind, wie schon erwähnt, Bernardon, Angiola und Fiametta, die wir hier in der Maske eines Alten (Pancrazio) und einer Mutter und Tochter (Pandora und Bettina) vor uns haben. Die Mutter eröffnet der Tochter, daß sich für sie ein Bräutigam gefunden habe; er sei zwar alt, doch habe er Geld; sie solle zugreifen, denn die Schönheit verblühe gleich einer Blume. Zudem werde ihr sein Reichthum schon auch junge Liebhaber erwerben. „Dann nehme ich ihn!" ruft die Tochter entschlossen und die Mutter freut sich, in ihr diejenigen Eigenschaften wiederzufinden, die sie selbst in der Jugend zierten. Allein gelassen, geht die Tochter mit sich zu Rath: Erfahrung macht klug; es seien ihr schon Viele entschlüpft, dieser endlich solle an der Angel zappeln. Im Gespräch mit der Mutter steigen dem Alten denn doch einige Zweifel auf; er fürchtet wirklich, daß er zu alt sei. Doch die Mutter kämpft alle Bedenken nieder, indem sie die Tochter als Engelreine hinstellt, die kaum

59 Katharina Mayer, eine geborene Wienerin, die zuvor beim ital. Theater war und unter Loprefti im Jahre 1751 beim deutschen Theater mit Beifall auftrat. (Gesch. des ges. Theaterwesens, Oehler, S. 146; auch Réper toire des Th. de la ville de Vienne.)

wisse, was Brautschaft und Heirath, ja nicht einmal was Liebe sei. Sie (die Mutter) habe ihr dies erst im Bilde des Cupido erklären müssen, den sie (die Tochter), als mit Pfeil und Bogen bewaffnet, für einen Soldaten hielt. „Welche Unschuld! welche Taube!" ruft der Alte zwischen jeder neuen Eröffnung — glücklich, daß er derjenige sei, der sie zuerst in die Liebe einweihen werde. Die Tochter kommt und findet ihren Zukünftigen älter als einen Raben. „Der um so eher sterben wird", ergänzt die Mutter tröstend. Den Alten packt das Fieber vor Liebe; die Tochter zweifelt nicht, ihn zu curiren und je eher je lieber ins Jenseits zu befördern. „Welch' schöner Moment, welch' beglückte Liebe!" ruft der verzückte Alte. „Eine saubere Ehe wird dies werden", denkt halblaut die Mutter. Und Alle: „Genuß, Freude und Vergnügen wird jederzeit sich vermehren."

Dies Intermezzo enthält fünf Arien; eine der Pandora und je zwei des Pancrazio und der Bettina; am Schlusse vereinigen sich alle Drei zu einem Tutti.

Und die Musik von Haydn? — wird der Leser schon längst gefragt haben. Die Musik zum neuen krummen Teufel wurde bis jetzt nicht aufgefunden. Die Partitur ist verschollen, obwohl die Operette an vielen Orten wiederholt gegeben wurde. Einer etwaigen Wiederauffindung als Anhaltspunkte dienend, folgen hier die bekannt gewordenen Aufführungen:[60]

In Wien (außer den genannten) im Jahre 1783, 28. Sept. im Theater „zum Fasan" (Vorstadt Neustift, jetzt Neubau, Bezirk VII.)

In Prag im Jahre 1771, 17. und 27. Nov., und 1772, 11. Oct. unter der Direction des Joh. Baptist Bergobzoomer.

In Berlin in den Jahren 1771—75 von der Koch'schen Gesellschaft zwölfmal gegeben.

Im Obersächsischen (Altenburg, Eisleben, Querfurt, Zeitz,

---

60 Titelveränderungen: Der krumme Teufel — Der hinkende Teufel — Asmodeus oder der krumme Teufel — Asmodeus oder der lahme Teufel.

Erfurt) in den Jahren 1796—98 von der Gesellschaft des Franz Huber.

In Heitersheim (Amtsbezirk Staufen im Breisgau) im Jahre 1765 im Carneval von der jungen Schauspieler-Gesellschaft des Felix Berner. („Dieses war die erste Opera, so Herr Berner vor dem Grafen und Commandeur von Heitersheim aufführte.“) [61]

Obgleich Kurz mit Haydn's Musik zufrieden war, so hat er ihn glücklicherweise doch nicht weiterhin beschäftigt. Was wäre auch aus Haydn geworden, wenn er sich — ein zweiter Wenzel Müller — der Lokalposse zugewendet hätte!

Gleich dem Faust wurde auch Le diable boiteux immer wieder von Zeit zu Zeit von den Theaterdichtern als dankbarer Stoff neu bearbeitet. Noch im Jahre 1839 wurde in Wien „Asmodeus der hinkende Teufel, oder: die Promenade durch drei Jahrhunderte“ als Original-Posse von Karl Haffner im Theater an der Wien gegeben (Nestroy als Asmodeus). In demselben Jahre wurde im Kärnthnerthor-Theater „Der hinkende Teufel“ auch als pantomimisches Ballet in drei Acten von Coralli und Gurgy, Musik von Casimir Gide und Anderen, 27 mal aufgeführt. Dieses Ballet hatte zuvor in Paris Furore gemacht durch die Mitwirkung der gefeierten Fanny Elßler als Florinde. Durch eine artige Verkettung von Umständen tanzte demnach die Tochter des Johann Elßler, langjährigen Copisten und treuen Dieners Haydn's, in demselben Sujet, das dem Meister und Vorgesetzten ihres Vaters als Folie seiner ersten öffentlichen Wirksamkeit gedient hatte.

Michael Haydn scheint unter den Kapellknaben eine hervorragende Stellung eingenommen zu haben. Er war bald im

---

61 Nachricht von der im Jahre 1758 von Hrn. Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft. Verfaßt von F. X. Garnier. Wien 1786, S. 6. — Die Berner'sche Truppe ging 1787 ein. Elise, die als Sängerin geschätzte Tochter Berner's, geb. 1766, heirathete in Regensburg den Sänger Joh. Nep. Peierl, kam 1787 mit ihrem Manne zum Hof- und Nationaltheater nach München und wurde 1796 zur Hofsängerin ernannt. Nach dem Tode Peierl's heirathete sie den Hofmusikus Franz Lang. (Baier. Musik-Lexikon von F. J. Lipowsky. Artikel: Berner.)

Stande, den Organisten am Dome zu suppliren, versuchte sich frühzeitig im Componiren und hatte unter seinen Mitschülern eine Art Tribunal errichtet, bei dem er präsidirte und über alle auftauchenden Plagiate strenges Urtheil fällte. Schon damals entwickelte sich bei ihm auch die Neigung zu wissenschaftlicher Bildung; er machte schnelle Fortschritte in der lateinischen Sprache und beschäftigte sich fleißig mit der klassischen Literatur, der er durchs ganze Leben zugethan blieb.[62] Ueber das gegenseitige Verhältniß der Brüder Joseph und Michael sind wir sehr dürftig unterrichtet. Nur Dies[63] erzählt, daß sie zuweilen die Eltern in Rohrau besuchten, wo dann der Vater wie ehemals seine Harfe hervorholte, um seine Lieblingslieder mit ihr zu begleiten. Wenn Michael in späteren Jahren in traulicher Gesellschaft bei guter Laune war, gab er wohl einen der uralten Menuetts seines Vaters mit all dessen altmodischen Eigenthümlichkeiten im Vortrage zum Besten, dabei des Verweises nicht vergessend, den ihm eine gutgemeinte Correctur zugezogen hatte. Denn die Söhne, auf ihre Lehrmeister pochend, wußten dieses und jenes auszusetzen, dagegen sich der Vater auf Jenen berief, der ihm in der Jugend die Sache gelehrt habe, „der wäre der Mann gewesen, der hätte es wissen müssen". Keine Partei wollte nachgeben, bis endlich der erhitzte Vater jede weitere Einrede mit dem Machtspruche abschnitt: „Ihr seid's Alle Esel!"[64]

Doch Gesang und Spiel sollten im Elternhause bald verstummen. Des Wagners und nunmehrigen Marktrichters Frau, die Mutter Haydn's, starb am 23. Febr. 1754 (Beil. I, S. 10); sie hatte kurz zuvor ihr 46. Lebensjahr zurückgelegt. Bei der Darstellung von Haydn's Kindheit haben wir sie selbst bei dem Wenigen, was über sie bekannt wurde, als eine brave, tüchtige Hausfrau und liebevolle Mutter kennen gelernt. Das Schicksal ihres ältesten Sohnes stand noch ungelöst vor ihr. Welch un-

62 Biogr. Skizzen von Michael Haydn. Salzburg 1808, S. 9.

63 Biogr. Nachrichten, S. 29. Nur läßt Dies auch den Bruder Johann mitwandern, der um jene Zeit das Elternhaus noch gar nicht verlassen hatte.

64 Biogr. Skizzen von Michael Haydn, S. 5. — Dies, Biogr. Nachr., S. 29.

aussprechliche Mutterfreude hätte sie erfüllt, wenn sie eine Ahnung davon hätte haben können, daß sie in ihm der Welt jenen Mann gegeben, der das erste Glied jener Kette bildete, auf welche das verflossene Jahrhundert mit Stolz hinweist. Haydn's Vater vermählte sich am 19. Juli 1755 (mit Dispensation von allen drei Aufgeboten) zum zweitenmale. Mit Maria Anna, der Tochter des Inwohners Michael Seeder, erzeugte er fünf Kinder, die aber alle bald nach der Geburt starben. Kaum ein Jahr nach dem Tode des Mathias Haydn heirathete seine zweite Frau den Witwer Franz Bonack, Mitnachbar zu Wildungsmauer bei Petronell. Die weiteren Lebensumstände seiner Stiefmutter blieben Haydn unbekannt, doch gedachte er ihrer in seinem ersten Testamente; §. 52 bestimmt für sie 150 Fl., die für den Fall, „daß sie nicht mehr am Leben sei, ihren vorhandenen Kindern zukommen".

Wir kehren nun zurück ins Michaelerhaus auf dem Kohlmarkt. Bereits haben wir erfahren, daß dort gleichzeitig mit Haydn der Dichter Metastasio wohnte und daß dieser, wohl endlich aufmerksam geworden auf den fleißigen Musiker über ihm im Dachstübchen, ihn zum Clavierlehrer der Tochter seines von ihm hoch geschätzten Freundes Martines bestimmte. Pietro Metastasio wurde im Jahre 1730 von Kaiser Karl VI. zu seinem Hofpoeten ernannt. Er bezog zu Georgi 1735 im 3. Stock des Michaeler Hauses eine aus sechs Zimmern bestehende Wohnung, die er bis zu seinem Tode, 12. April 1782, gemeinschaftlich mit der Familie Martines inne hatte. [65]. Metastasio wird in gewisser Beziehung, natürlich nicht nach dem Standpunkt der Jetztzeit, als der Schöpfer des besseren musikalischen Dramas angesehen. Er war als Bühnendichter ungemein beliebt; zahlreiche Componisten, Vinci, Caldara, Predieri, Hasse, Bonno, Fux, Reutter, Wagenseil, Gaßmann, Gluck u. A. setzten seine dramatischen Werke in Musik; seine l'Isola disabitata componirte Haydn im Jahre 1779. Auch Metastasio's Oratorien, Cantaten, Pastorellen, Arien, Canzonetten und Madrigale wurden vielfach benutzt. Daß er als Hofpoet jedes Fest in der kaiserlichen Familie in Versen verherrlichte, versteht sich von selbst. Erzherzog Joseph, nachmaliger Kaiser, sahen wir im Jahre 1748, kaum erst

65 Bestand-Zinsbuch des Michaeler Hauses.

7 Jahre alt, ein Complimento vortragen.[66] Ebenso recitirten und sangen die übrigen kais. Kinder an jedem Geburts- und Namensfeste die Verse Metastasio's vor ihren hohen Eltern. Zu seinen Dramen nahm sich der gefeierte Dichter die antike Tragödie zum Muster und ließ die Handlung aus der psychologischen Darstellung der Charaktere und Leidenschaften sich entwickeln. Seine Poesie, voll Reinheit, Anmuth und Klarheit der Sprache, ist dabei von so hinreißendem Wohllaut, daß sie sich gleichsam im Lesen schon musikalisch wiedergiebt. Aber es fehlt den Dramen die Kraft, starke Leidenschaften darzustellen; sie sind in jeder Lage gleich anstandsvoll, klar und wohlmeinend wie Metastasio selbst. Gluck war einer der ersten, der, seine bisherige Bahn verlassend, Metastasio's Werke trotz ihrer dichterischen Schönheiten nicht geeignet fand, mit ihnen jene Wirkungen hervorzubringen, deren er das musikalische Drama fähig hielt. Er bedurfte Stahl und Erz, um aus ihnen jene Schöpfungen herauszumeißeln, die ihm im Geiste vorschwebten. Daher verband er sich, nachdem er eben noch (1760) Metastasio's Il Trionfo di Clelia für Bologna geschrieben hatte, nunmehr mit dem Dichter Raniero von Calzabigi, der ihm die Opern Orfeo (1762) und Alceste (1767) lieferte. Dem zur Dürftigkeit angewiesenen Haydn mußte Metastasio's Auftreten gewaltig imponiren; während seine Persönlichkeit an und für sich Ehrfurcht einflößte, war ganz besonders der Ausdruck seines vollen, lebenswarmen Antlitzes, sein heller, freier und wohlwollender Blick für ihn einnehmend. Bei Betrachtung seines von Joh. Steiner gemalten Porträts, gestochen von Heath, wird man Burney, der ihn im Jahre 1772 besuchte, gerne beistimmen, wenn er sagt: „Für sein Alter (Metastasio zählte damals 74 Jahre)[67] ist er der schönste Mann, den ich kenne; seine Mienen verrathen Genie, Güte des Herzens, Redlichkeit, Milde und Sittlichkeit. Sein Antlitz war so angenehm und betrachtenswürdig, daß ich meine Augen nicht davon abwenden konnte.“[68] Zur Zeit da ihn

66 Vergl. S. 81, Anmerkung 3.

67 Pietro Trapassi, genannt Metastasio, wurde zu Rom am 3. Jan. 1698 geboren.

68 Burney's Tagebuch seiner mus. Reisen. (Deutsche Uebersetzung. Hamburg 1773. II, S. 218.

Haydn kennen lernte, war Metastasio ein starker Funfziger. Gefeiert vom Hofe und von den ausgezeichnetsten Männern der ersten Kreise, lebte er dennoch sehr eingezogen. Die unruhigen Förmlichkeiten des Hoflebens, die lärmende Pracht, die dort herrscht, sagten seinem innersten Wesen wenig zu. Er gestand selbst, daß er zum Hofmann nicht tauge;[69] er schlug auch jeden Titel, jede sonstige Ehrenbezeigung aus und wollte dem Kaiser eben nur als Metastasio dienen. Die Pflege seiner Muse und Ruhe ging ihm über Alles. „Sein ganzes Leben ist eben so sanft dahinfließend als seine Schriften", schreibt Burney.[70] „Seine häusliche Ordnung geht pünktlich nach Uhr und Glockenschlag, wovon er nicht abweicht. Seit den letzten dreißig Jahren hat er nicht außer dem Hause gegessen; er läßt sich sehr schwer sprechen und ist so wenig für neue Personen als für neue Dinge." Von dieser Pünktlichkeit in der Hausordnung hat ihm Haydn Manches abgesehen; im Punkte des Fleißes jedoch war er das grade Gegentheil von Metastasio, denn dieser setzte die Feder nur an, wenn er durchaus mußte. Bei diesem längeren Zusammenleben unter Einem Dache befremdet es einigermaßen, daß Haydn, das dankbarste Gemüth, nie und nirgends seiner Stellung Metastasio gegenüber eingehender gedenkt; ebenso wird er von all den genannten Biographen mit wenigen Worten abgethan.[71] Und doch wäre es dem einflußreichen Dichter ein Leichtes gewesen, die Lage des armen fleißigen Musikers zu verbessern; doch dieser blieb nach wie vor auf Unterrichtgeben und auf seine armselige Dachkammer ohne Ofen angewiesen. Ein Umstand muß dabei berücksichtigt werden: Metastasio verfiel seit dem Jahre 1745 in eine tiefe Melancholie, welche auch auf seine Arbeiten einen erdrückenden Einfluß ausübte; inwiefern dieser Geisteszustand auch auf seinen Umgang in den 50er Jahren hemmend wirkte, muß dahin gestellt bleiben.[72]

---

69 v. Karajan, Aus Metastasio's Hofleben. Wien 1861.

70 Burney's Tagebuch, II, S. 168.

71 Dies (S. 36) sagt: „Haydn wurde mit Metastasio bekannt, der ihm manchen nützlichen Wink gab, und in dessen Hause er schnell die italienische Sprache erlernte."

72 Ueber Metastasio siehe ferner: Metastasio, eine Skizze von Jos. v. Retzer. Wien 1782. — Dr. Const. v. Wurzbach's Biogr. Lexikon. Artikel

Einen Theil seiner Wohnung hatte Metastasio, wie oben erwähnt, an die ihm eng befreundete Familie Martines abgegeben. Der von spanischen Eltern abstammende Neapolitaner Nicolò de Martines, Gentiluômo oder Ceremonienmeister bei der apostolischen Nunciatur, hatte zwei Töchter, deren Erziehung sich Metastasio sehr angelegen sein ließ. Selbst musikalisch gebildet, denn Metastasio componirte [73], spielte Clavier und sang auch (come un serafino, wie er sich scherzend äußerte), mußte es ihn um so mehr freuen, namentlich in der älteren Tochter seines Freundes Talent für Wissenschaft und Kunst überhaupt und insbesondere für Musik zu entdecken.

Marianne (eigentlich Anna Katharina) von Martines, geboren zu Wien am 4. Mai 1744 [74], wurde der erklärte Liebling Metastasio's, der ihre Ausbildung leitete und mit Stolz auf seinen Zögling blickte. [75] Nebst dem Clavierunterricht bei Haydn gab ihr der Dichter die erste Unterweisung, seine Lieder in Musik zu setzen. Sie wurde dann in der Composition von Hasse, und im Gesang von Porpora unterrichtet, bei welcher Gelegenheit Haydn am Clavier begleitete. Marianne machte große Fortschritte in der Musik, und als im Jahre 1761 von dem 17jährigen Mädchen eine Messe von ihrer Composition in der Hofpfarrkirche St. Michael aufgeführt wurde, bewunderten alle Kunstverständigen deren Vortrefflichkeit. (Wiener Diarium, Nr. 78). Burney, der sie zehn Jahre später hörte, ist vollen Lobes über ihren Gesang und über ihr Spiel. Auch Hasse versicherte Burney, sie sänge mit großem Ausdruck, spiele sehr nett und habe den Contrapunkt vollkommen inne. Metastasio meinte, daß ihre Art zu singen sonst nirgends mehr angetroffen werde, da solche den heutigen Sängern zu viel Mühe und Geduld

---

Metastasio. — Vita dell' Abate Pietro Metastasio scritta dall' avvocato Carlo Cristini. (Opere del Sig. Ab. Met. Nizza 1785, vol. I.) — Memoirs of the life and writings of the Ab. M. by Chs. Burney. London 1796. — Hiller, über Metastasio und seine Werke. Leipzig 1786.

73 Es erschienen von ihm bei G. Cappi in Wien: 36 Canoni a Sole tre Voci (in 3 Heften).

74 Pfarr-Register bei St. Michael.

75 „Metastasio avea in costume per distinguere i più illustri forestieri di pregar la signora Marianna a cantar loro sul clavicembalo qualche sua arietta.“ (Opere del Sig. Ab. Met. vol. I. p. CCVI.)

kosten würde.[76] Die Kaiserin Maria Theresia ließ Marianne häufig zu sich rufen und erfreute sich an ihrem Kunsttalente. Die Accademia de' Filarmonici zu Bologna ernannte sie im Jahre 1773 zu ihrem Ehrenmitgliede und lobte die Zierlichkeit, das Genie, den Adel des Ausdrucks und die erstaunliche Präcision ihrer Composition.[77] (Wiener Diarium, Nr. 62). Die Wiener Tonkünstler-Societät führte im Jahre 1782 ihr Oratorium „Isacco" (Text von Metastasio) auf und zahlreiche Compositionen jeder Art, zum Theil in ihrer eigenen Handschrift erhalten auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, zeugen von ihrem Fleiß und einem angenehmen Talente. Der Sänger Kelly war in den 80er Jahren bei ihr eingeführt und hebt es hervor, daß sie, obgleich vorgerückt an Jahren (sie zählte jedoch damals erst 40 Jahre) die Lebhaftigkeit und Heiterkeit der Jugend bewahrt und sehr einnehmend im Umgang gewesen sei. Kelly hörte sie auch häufig mit Mozart, der ihre musikalischen Abende besuchte und ihr sehr zugethan war, vierhändige Compositionen spielen.[78] Im Testament Metastasio's reichlich bedacht, konnte sie ein sorgenfreies Leben führen und ihr Haus wird dann auch in dem letzten Jahrzehnt ihres Lebens unter jenen genannt, die regelmäßige musikalische Gesellschaften und Productionen veranstalteten. Marianne starb am 13. Dec. 1812, zwei Tage nach dem Tode ihrer, um drei Jahre jüngeren Schwester Antonie.[79]

---

76 So sagte auch Hasse zu Burney, er sei mit Metastasio der Meinung, daß die gute Schule fürs Singen verloren gegangen sei und daß seit den Zeiten des Pistocchi, Bernacchi und Porpora keine großen Schüler mehr gezogen würden. Burney's Tagebuch, II, S. 227.

77 Dagegen sagt Karoline Pichler von Marianne wie auch von der blinden Paradies (geb. 1759), die einzigen Künstlerinnen, die sich zu ihrer Zeit mit musik. Composition beschäftigten: Beide leisteten Artiges, aber es erhob sich nicht über — ja kaum an das Mittelmäßige. (Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Wien 1844. II, S. 96.

78 Reminiscences of Michael Kelly. London 1826, vol. I, p. 252. Die falsche Namensangabe (Martini statt Martines) ist dort zu berichtigen.

79 Eine ausführl. Biographie giebt A. Schmid in der Wiener Allg. M. Zeitung, 1846, Nr. 128 und 129. Dort sind auch die fabelhaften Erzählungen widerlegt, die Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens aufgenommen hat.

Haydn scheint Marianne, die damals ins zehnte Lebensalter trat, wohl nur die erste Anleitung im Clavierspiel ertheilt zu haben. Der Unterricht soll drei Jahre gedauert haben und Haydn genoß in dieser Zeit für seine Mühe freie Kost.[80] Daß er an Metastasio's Tafel gesessen, wie Fröhlich behauptet[81], ist wohl kaum anzunehmen, da der Dichter jeden Zwang in seinem Hauswesen scheute. Indem aber Metastasio ohne Zweifel den Unterricht überwacht haben wird, konnte es nicht an häufiger Berührung mit dem erfahrenen Dichter fehlen. Haydn war geradezu angewiesen, sich die italienische Sprache anzueignen und wird gewiß so Manches, namentlich in Anwendung des richtigen musikalischen Ausdrucks gewonnen haben, wie dies später auch Salieri zugute kam.[82]

Indem Haydn in der Singstunde Marianne am Clavier begleitete, lernte er den damals bereits siebzigjährigen italienischen Gesanglehrer und Componisten Porpora kennen und wurde mit der ausgezeichneten italienischen Gesangmethode desselben vertraut.[83]

Nicolò Porpora, von den Italienern der Patriarch der Melodie genannt, war im Jahre 1685 zu Neapel geboren und ging aus der ruhmeswürdigen neapolitanischen Schule des Alessandro Scarlatti hervor. Hochgeschätzt als Gesangslehrer gründete er zu Florenz jene berühmte Schule, der die weltbekannten Castraten Farinelli (Carlo Broschi), Gaetano Caffarelli (Majorano), Felice Salimbeni, Antonio Porporino (Hubert) angehörten. Auch die Sängerinnen Benedetta Emilia Agricola (Molteni) und Regina Mingotti waren Porpora's

---

80 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 13. Carpani, Le Haydine, p. 86.

81 Allg. Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, herausg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber. Section II, 3. Th., 1828. Der Artikel Haydn ist von Fröhlich.

82 Jg. Edler von Mosel, Ueber das Leben und die Werke des A. Salieri. Wien 1827. S. 62.

83 Nach Griesinger (S. 13) lernte ihn Haydn bei Metastasio kennen. Nach Dies (S. 35) umgeht Haydn förmlich die Frage, indem er sagt: „Ich gerieth in die Bekanntschaft des bekannten Kapellmeisters Porpora, dessen Unterricht häufig gesucht wurde; der aber, vielleicht wegen Alters, einen jungen Gehülfen suchte und solchen in meiner Person fand.“ (Vergl. auch Haydn's eigene Lebensskizze.)

Schülerinnen. Theoretischen Unterricht hatte er u. A. Hasse ertheilt, der dann zu Scarlatti überging. Porpora's Lebensgang ist uns nur sehr lückenhaft erhalten. Einige Jahre soll er als Kapellmeister am Conservatorium dei Incurabili zu Venedig gewirkt haben. Im Jahre 1733 wurde er als Componist und Leiter für die italienische Oper im Theater zu Lincoln's-Inn-Fields nach London engagirt.[84] Im Jahre 1748 erfolgte seine Berufung nach Dresden als Singmeister der Kurprinzessin Marie Antonie nebst gleichzeitiger Ernennung zum Kapellmeister. Sein ehemaliger Schüler, der nunmehrige Oberkapellmeister Hasse, mochte wohl in Porpora einen Rivalen fürchten und wußte es trotz der Gunst seiner hohen Gönnerin durchzusetzen, daß sein einstiger Lehrer gegen Ende des Jahres 1751 mit lebenslänglicher Pension seiner Stelle entsetzt wurde und bald darauf Dresden verließ.[85] Porpora hatte Wien im Jahre 1724 mit seinem Schüler Farinelli besucht; sein zweiter Aufenthalt fällt in die Jahre 1753—57. Den Rest seines Lebens brachte er mit Unterrichtgeben in Neapel zu, wo er in großer Dürftigkeit im Jahre 1766 (nach A. 1767) verschied. Als Tonsetzer war Porpora sehr fruchtbar, doch steht er hier auf minder hoher Stufe; bei allen sonstigen Vorzügen empfindet man in seinen Werken einen Mangel an Erfindungskraft und eine nicht zu verkennende Magerkeit in der Instrumentation. Er schrieb eine große Anzahl verschiedener Werke, Opern, Oratorien[86], Messen, Cantaten, Motetten, Gesangs-Duetten (6 Duetti latini erschienen lateinisch und deutsch bei Breitkopf & Härtel), Soli und Sol-

---

84 Es war dies eine zweite ital. Oper, die man eigens gegründet hatte, um Händel, mit dem man sich überworfen hatte, Opposition zu machen. (G. F. Händel, von Fr. Chrysander. Leipzig 1860, II, S. 326.)

85 Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1862, I, S. 251.

86 Kaiser Karl VI. fand Porpora's Stil capriciös und schwülstig und zog Hasse vor, bei dem er einst auch ein Oratorium bestellte. Hasse aber betraute Porpora damit, ihn jedoch bittend, sich in seinen Gesangsfiorituren zu mäßigen. Porpora hielt sich in Schranken bis zur Schlußfuge, in der er sich weidlich entschädigte, indem er dem Motiv vier Trillernoten gab, die, von den verschiedenen Stimmen wiederholt, eine wahre Trillerkette bildeten. Selbst der sonst so ernste Kaiser brach dabei in lautes Lachen aus. (F. S. Kandler, Cenni storico-critici etc. di Hasse. Venezia 1820, p. 30.)

feggien, 6 Trios für 2 Violinen und Baß (in London unter dem Titel Sei Sinfonie di Camera erschienen), 12 Sonaten für Violine und Baß (oder Clavier und Violoncell) und einige Clavierstücke (neu erschienen bei Breitkopf & Härtel und bei Senff in Leipzig). In Wien kamen zur Aufführung die Opern Arianna e Teseo (1714), Temistocle (1718), die Serenade Angelica (1720) und das Oratorium Il Gedeone (1737).[87] Wie wir gesehen haben, wurden in den 50er Jahren zur Zeit seiner Anwesenheit in Wien noch zwei große Chöre von Porpora aufgeführt. Auch erschienen in derselben Zeit, von G. Nicolai sehr schön in Kupfer gestochen, die eben erwähnten, der sächs. Prinzessin Marie Antonie Walburga gewidmeten 12 Sonaten, die der Buchhändler Bernardi in einem ausführlichen Avertissement im Wien. Diar. (1755, Nr. 7) anzeigte.[88] Obwohl nun

---

87 v. Köchel, Joh. Jos. Fux. — Die kais. Hofbibliothek in Wien erhielt aus Kiesewetter's Sammlung in Porpora's Handschrift ein Beatus vir (a 5 voc. c. V. V. e B.); Duetti latini sopra la Passione di Gesu Christo (a 4 v. c. str.). Das Musikvereins-Archiv besitzt, ebenfalls im Autograph, ein Alma redemptoris D-dur $^{6}/_{8}$ per voce sola con str. (1731); ferner das Musikarchiv der ital. Kirche (Minoriten) ein Te Deum, comp. in Wien auf die Feier der Schlacht bei Kollin (18. Juni 1757).

88 Sonate XII di Violino, e Basso. Vienna 1754. Was Porpora mit diesem Werk bezweckte, hat er in der ital. Dedication ausgesprochen, die der Anzeige im Wien. Diar. als Vorlage diente. Dieser Vorbericht an die Liebhaber der Musik sagt darüber: „Es scheinet als hätte dieser große Meister darauf gesehen, daß seine künstlichen Vorbilder gleichsam zu einem überzeugenden Ausspruch dienen möchten, um endlich einmal die verständigste seit langer Zeit über den Vorzug der alten und neuen, der Ital. und Franz. Music streitende Völker in Ruhe zu setzen. Dann in denen ersten mit gedoppelten Strichen, und allerley Gattungen deren so-genannten Fugen, geschriebenen sechs Sonaten, besonders aber in jener, die nach deren dreyen griechischen Arten, der Dyathonischen, Enharmonischen und Chromatischen eingerichtet worden, können bey der genauesten Befolgung deren von denen alten Meistervättern vorgeschriebenen Reguln dennoch auch die eifrigsten Anhänger deren neuen Sätzen ihr Vergnügen finden: So wie im Gegentheil von denen glücklichen und reitzenden Einfällen, aus welchen die 6 letztere Sonaten bestehen, und in der darinnen befindlichen wol getroffenen Vermischung des auserlösensten Italiänisch- und Französischen Geschmacks sich wahrscheinlich hoffen läßt, daß die wachsamsten Bewährer des erstgedachten Altertums nicht im geringsten über einige Verachtung ihrer ehrwürdigen Gesätze sich werden zu beklagen haben. Folgsam werden diese entscheidende Muster, da ohne dem alle Men-

Porpora in seinen 6 Trios bewies, daß der Instrumentalsatz nicht sein eigentliches Feld sei, so zeigte er doch nach dieser Zeit in seinen 12 Sonaten, daß er die berühmten Corelli'schen Sonaten mit Fleiß studirt hatte. Dieselben bieten im Hinblick auf die früher erschienenen Compositionen ähnlicher Art [89] in mannigfacher Hinsicht eine interessante Studie und es ist wohl kein Zweifel, daß Haydn, der gerade in der Zeit ihres Erscheinens bei Porpora studirte, dieser Arbeit seines Meisters seine volle Aufmerksamkeit zuwendete.

Das Verhältniß der beiden Männer Porpora und Metastasio muß ein sehr intimes, auf gegenseitige Achtung gegründetes gewesen sein. Porpora huldigte dem Dichter, indem er folgende Werke von ihm in Musik setzte: die Oper Siface (aufgeführt im Jahre 1726 in Venedig); die Oratorien Il Giuseppe riconosciuto — I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore — Sant' Elena al Calvario (sämmtlich in Dresden componirt); 12 Cantaten (1735 zuerst in London, dann in Neapel erschienen). Letztere wurden wegen der Ausbildung des Recitativs, wegen musterhafter und klassischer Bearbeitung und wegen des schönen, edlen und einfachen Gesanges hoch geschätzt.

Haydn wurde für seine Bemühung als Clavierbegleiter dadurch entschädigt, daß ihm Porpora in der Lehre der Composition nachhalf. Haydn fühlte sicherlich längst schon, daß er sich ohne gründliche Anleitung nur dilettantisch forthelfen konnte. Nun war ihm auf einmal geholfen und obendrein wußte er sich in den Händen eines Mannes, der als einer der tüchtigsten Lehrer anerkannt war. Daß er diesen Vortheil dankbar zu schätzen wußte, bezeugen seine eigenen Worte, welche die früher erwähnte Aeußerung ergänzen: „Ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem be-

---

schen (sie mögen Liebhaber der Music seyn oder nicht) in dem Vorzug des Guten zusammen treffen, ausbündig erweisen, daß unter denen Händen eines erfahrenen Künstlers die Richtigkeit und die Lust sich gar wol verbünden mögen."

89 Eine eingehende Studie über die Entwickelung der Instrumentalcomposition mit besonderer Rücksicht auf Violinsatz und Violinspiel bietet das Werk: Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomp. von J. W. v. Wasielewski. Bonn 1874.

rühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien ware) die ächten Fundamente der setzkunst zu erlehrnen." (Selbstbiogr., Beil. I.) Die Schale, in der ihm diese Labung gereicht wurde, war übrigens rauh genug; Haydn konnte sie immerhin als einen Prüfstein seiner Demuth betrachten, denn der heftige Lehrer ließ ihn sein ganzes Uebergewicht fühlen. Bèstia, Asino, Birbànte. Coglióne und ähnliche Scheltworte wechselten mit Rippenstößen; Porpora fand es sogar angemessen, daß ihm Haydn durch volle drei Monate (so lange soll dies Verhältniß gedauert haben) förmliche Bedientendienste leistete. Aber gleich Sebastian Bach, der unverdrossen zu Fuß von Lüneburg nach Hamburg wanderte und Calcantendienste versah, um das treffliche Orgelspiel Reinken's zu studiren, ertrug auch Haydn willig jede Erniedrigung, „denn (sagte Haydn) ich profitirte bei Porpora im Gesang, in der Composition und in der italienischen Sprache sehr viel." [90] Nichtsdestoweniger bot der Verkehr mit Porpora und Metastasio eine gefährliche Klippe, indem Haydn der Gefahr ausgesetzt war, ins Fahrwasser der italienischen Schule zu gerathen; doch bewahrte ihn ein guter Genius davor, seiner eigenen Natur untreu zu werden. Er schrieb wohl später eine Anzahl italienischer Opern, die er sogar an Werth den gleichzeitigen Operncomponisten nicht nachstellte, doch hätten diese seinen Namen wohl schwerlich dauernd verewigt. Gleichwohl hat ihm die Einsicht in das Wesen der italienischen Manier nicht geschadet; er nahm sich, gleich Mozart, das Beste heraus und blieb dabei gut deutsch.

Porpora unterrichtete auch des venezianischen Botschafters Geliebte, die schöne, für Musik schwärmende Wilhelmine. Auch hier wurde Haydn von seinem Meister als Begleiter in der Singstunde verwendet. Pietro Correr, der vom März 1753 bis Mai 1757 in Wien seine Regierung vertrat [91], hielt sich im Sommer im Bade Mannersdorf auf und nahm dahin auch seine Geliebte und deren Gesanglehrer sammt Haydn mit. Der Bot-

---

90 Griesinger, S. 14. — Dies, S. 36.

91 Dispacci di Germania (k. k. Staatsarchiv). Die feierliche Auffahrt des Botschafters am 24. März 1754 beschreibt das Wien. Diar. Nr. 25. Seine Abschiedsaudienz hatte derselbe am 4. Juni 1757. (Wien. Diar. Nr. 45.)

schafter spielte sich gerne auf den kunstverständigen Liebhaber hinaus und gab auch im Badeort musikalische Soiréen. Eine solche beschreibt Dittersdorf.[92] Es waren der Prinz von Hildburghausen, die Sängerin Mad. Vittoria Tramontani-Tesi und der kais. Hofcompositor Bonno zum Diner geladen. Um 6 Uhr war Concert, das mit einer Symphonie begann, durch die Musikkapelle des Prinzen aufgeführt, wobei wegen Unpäßlichkeit des Concertmeisters Trani Dittersdorf an der Spitze der Violinen stand. Die Gemahlin (?) des Botschafters sang eine Arie, Bonno saß am Clavier und Dittersdorf leitete abermals das Orchester und spielte dann auch ein Violinconcert. Der Herr des Hauses lobte ihn bei dem Prinzen, zugleich versichernd, er müsse dies am besten verstehen, da er selbst, obwohl Dilettant, doch ein Professore di Violino wäre. Dittersdorf aber, der seine Unwissenheit rasch durchschaute, wußte ihn auf eine listige Art zu foppen und gestand später dem Prinzen, der Botschafter habe sich als ein leerer Windbeutel erwiesen, der nicht eine Note kenne und seinen Nachbarn seine erlogenen Kenntnisse aufbringen wollte.

Mannersdorf, ein Marktflecken mit Schloß, an der ungarischen Grenze und unweit Bruck an der Leitha gelegen, war in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das Ischl der haute volée. Der Ort lehnt sich an das Leithagebirge an, dessen leicht zugängliche Anhöhen mit reichem Laubholz bewachsen sind. Der Besucher findet hier zahlreiche Alleen und Ruheplätze und überblickt die vor ihm ausgebreiteten Ebenen auf der Wiener Seite bis Mähren und auf der entgegengesetzten Seite tief nach Ungarn hinein. Mitten im Walde, eine Viertelstunde vom Orte entfernt, liegt die berühmte sogenannte Karmeliterwüste. Das dortige Laubwerk ist ein Lieblingsaufenthalt der Nachtigallen. Der Ort war schon im 14. Jahrhundert durch seine Heilquellen berühmt; zu Haydn's Zeit wurden die Gäste von Wien aus umsonst mittelst Wagen dahin befördert. Noch im Jahre 1783 erschien eine Broschüre, welche den Werth des Bades preist[93], doch kaum zehn Jahre später heißt es: „Das hiesige Gesundbad

92 Karl v. Dittersdorf's Lebensbeschreibung. Leipzig 1801, S. 79.

93 Abhandlung von den heilsamsten Kräften und Wirkungen, dann Gebrauch des Mannersdorfer Bades, von J. M. Schosulan. Wien 1783.

wird wenig mehr besucht; jetzt macht den Ort merkwürdig die hier befindliche Fabrik in Leonischen Waaren." [94] Und diese Fabrik besteht noch heutzutage, obwohl der schöne und ansehnliche Ort wiederholt vom Feuer fast verzehrt wurde; das Heilwasser aber dient nun zum Trieb der Fabrik. Der kaiserliche Hof besuchte Mannersdorf häufig: der Kaiser Franz I. belustigte sich mit der Hirschjagd, die Kaiserin Maria Theresia gebrauchte das Bad und besuchte ihre geistreiche Erzieherin und Freundin, die verwitwete Obristhofmeisterin Gräfin Karoline Fuchs auf ihrer dortigen Besitzung, dieselbe Gräfin, welcher die dankbare Monarchin eine Ruhestätte an ihrer Seite in der Kapuzinergruft zu Wien bestimmte. Auch der kleine Kronprinz, nachmalige Kaiser Joseph, und die übrigen Kinder begleiteten die Mutter zuweilen nach Mannersdorf, wo auf mäßiger Anhöhe mitten unter Reben sich eine Spitzsäule mit Inschrift erhebt und noch heute den Tag in Erinnerung hält, wo die Landesfürstin sich im Jahre 1743 mit Jung und Alt bei der Weinlese unterhielt. Im Jahre 1737 hatten, wie früher erwähnt, die deutschen Schauspieler vom Stadttheater zu Wien hier zum erstenmale die Ehre, vor der kais. Familie zu spielen, was dann noch öfter geschah. Diese Auszeichnung hatten die Schauspieler zunächst den Komikern Kurz und Prehauser zu danken, durch die der Hof, der seine Theilnahme bisher nur der ital. Oper und dem franz. Schauspiel zugewendet hatte, nun auch auf die Deutschen aufmerksam wurde.

Der Weg von Wien nach Mannersdorf wird gegenwärtig bedeutend abgekürzt durch die nach Ungarn führende Eisenbahn. Man verläßt dieselbe auf der Station Götzendorf und schlägt den Fußweg durch die Felder in grader Richtung auf Mannersdorf ein. Wer dazu einen sonnigen und obendrein sonntagstillen Sommermorgen erwählt, wird den Gang gewiß nicht bereuen: ringsum reiche Saaten, vor sich das Leithagebirge und dorten, wo das Gehölz am einladendsten winkt, der Ort selbst mit Schloß und Pfarrkirche amphitheatralisch aufgebaut und gehoben von dem üppig grünen Hintergrund. Nun überschreitet man

---

94 Ig. de Luca, Geogr. Handbuch von den öst. Staaten. 1791, I, S. 272. Ausführliches über Mannersdorf findet man in Adolf Schmidl's Wiens Umgebungen auf 20 Stunden im Umkreis. Wien 1838, II, S. 471.

den Leithafluß, der unweit des Ortes, von Steiermark kommend, den Weg nach Bruck und weiterhin nach Rohrau einschlägt. Immer reicher zeigt sich die Fruchtbarkeit des Bodens, die Aehren sinken unter der eigenen Last; nach links und rechts nur lachende Felder, zur Linken nach der Brucker Gegend, zur Rechten nach der Seite, wo Eisenstadt liegt, sich ausbreitend. Feierliche, heilige Stille ringsum! Doch nein — schon sind wir dem Orte näher, die Glocken mahnen zum Gebete und der Gesang der Vögel, der uns schon von fern bewillkommte, wird immer lauter und vielstimmiger. Von der Anhöhe herab tönt der süße Schall der Nachtigall; ganze Schwärme brechen aus dem Laubwerk hervor, umkreisen den Ort und die Gärten und kehren wieder zurück zur grünen Wohnung. Nun sind wir angelangt und überblicken das weite Terrain, das wir soeben durchschritten und träumen uns in vergangene Zeiten zurück, wo in diesem Orte ein reges, buntes Treiben herrschte, wo glänzende Carrossen kamen und gingen, betreßte Diener ihren Herrschaften folgten und wirkliche und eingebildete Kranke sich in der Nähe des Heilbades wohler fühlten. Dies Alles ist nun vorbei: die Gassen gleichen denen jeden gewöhnlichen Ortes; die Spaziergänge zu der mit Reben bepflanzten Anhöhe und zu dem sich anschließenden Hain sind verödet und theilweise verwachsen und eingegangen. Arbeit ist nun das Losungswort; der Bauer ist jetzt der alleinige Herr. Die neuen Häuser sehen uns fremd an, das Leben im Fabrikgebäude ist nur mehr der Schatten von ehedem und das Heilwasser, das die Räder treibt, predigt leise von der Wetterwendigkeit der Menschen; wohin der Blick sich wendet, wird er an die Vergänglichkeit irdischen Glanzes gemahnt.

Haydn mochte der Ort ungewöhnlich anmuthen; lag er doch nicht ferne von seinem Geburtsorte und konnte doch derselbe Fluß, dessen Lauf er sinnend folgte, seine Grüße dem Vaterhause zuführen. Der Eindruck, den die Natur ihm bot, war gewiß ein bleibender. Hier wie später in Weinzirl, Esterház und Eisenstadt umfingen ihn die gesunden, stillen Reize lieblicher Ländlichkeit und drückten seinen Schöpfungen jenen liebenswürdigen, heiteren, kindlich unbefangenen Charakter auf, der sie uns so unnachahmlich erscheinen läßt. Gleich der Biene sog er Nahrung aus Blumen und Blüthen und gab sie im Schaffen zu duftenden Garben gebunden der Mit- und Nachwelt wieder.

Für seine Clavierbegleitung bei der Dame des Botschafters erhielt Haydn monatlich 6 Ducaten und hatte nebstdem die Kost an der Officierstafel frei. Er fand aber auch Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen, da er mitunter in den Soiréen des Prinzen von Hildburghausen am Clavier begleitete und mit Bonno, Wagenseil, Gluck und sonstigen anwesenden Musikern näher bekannt wurde. Gluck, der nun beim kais. Hoftheater als Kapellmeister angestellt war, soll Haydn öfter zugeredet haben, nach Italien zu reisen, um seine Ausbildung zu vollenden. Ueber ein annäherndes Verhältniß der beiden Männer ist nichts bekannt, doch muß Gluck den um vieles jüngern Haydn werthgeschätzt haben, da, wie Burney erzählt [95], in den musikalischen Abenden in Gluck's Wohnhaus auf dem Rennweg (Vorstadt Landstraße) auch Haydn'sche Quartette zur Aufführung kamen. Burney hörte solche im Jahre 1772 ausgeführt von Starzer, Ordonez, Graf Brühl und Weigl (Vater des nachmaligen Componisten der „Schweizerfamilie").

Von Mannersdorf zurückgekehrt, lag Haydn mit verdoppeltem Eifer seinen Studien ob und suchte sich demgemäß nach und nach die bis dahin erschienenen Lehrmethoden anzuschaffen. In seinem Nachlaß fand sich noch ein Theil vorräthig, den auch das Inventar aufzählt und der nun im fürstl. Musik-Archiv zu Eisenstadt aufbewahrt wird. Das Verzeichniß dieser Sammlung ist in der Beilage IV zusammengestellt. Rechnet man noch dazu einige andere, in jener Zeit oder bald darauf erschienene Studienwerke, z. B. Jos. Riepel's Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst (Augsburg 1752), Em. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", 2. Theil (1762), Marpurg's „Abhandlung von der Fuge" (1753, 2. und 3. Theil 1757 und 1758) [96], Marpurg's „Anleitung zur Singcomposition" (1758)

---

95 Burney, The present state of music in Germany etc. London 1773, I, p. 290.

96 In neuer Auflage erschienen, bearbeitet von Simon Sechter. Wien, C. A. Spina (Schreiber).

und dessen „Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst insbesondere“ (1763) u. s. w., so hat man eine Uebersicht der Hülfsmittel, die Haydn zu Gebote standen bis zum Eintritt ins Mannesalter. Kirnberger's Hauptwerke erschienen sämmtlich in den 70er und 80er Jahren und auch ihnen widmete Haydn die nöthige Aufmerksamkeit. Nach Dies (S. 39) nannte sie Haydn „gründlich streng verfaßte Werke; aber zu ängstlich, zu drückend, zu viele unendlich kleine Fesseln für einen freyen Geist“. Ob Haydn dem zwischen Kirnberger und Marpurg mit Heftigkeit geführten Streit über verschiedene Grundsätze der musikalischen Theorie die gleiche Aufmerksamkeit schenkte, steht zu bezweifeln, denn Haydn war kein Freund vom Streiten und wird am liebsten dem Ausspruch beigepflichtet haben, daß beide Männer in der Geschichte der Musik mit Ehren zu nennen sind.

Besonders hoch hielt Haydn den Gradus ad Parnassum von Fux; er rühmte das Buch noch im hohen Alter als klassisch. Das Werk ist bekanntlich in Fragen und Antworten abgefaßt und in zwei Theile abgetheilt, einen theoretischen und praktischen. Ursprünglich lateinisch geschrieben, erlebte es zahlreiche Uebersetzungen. Das vorliegende Exemplar benutzte Haydn zum eigenen Studium und später auch beim Unterricht seiner Schüler, da er auf Kirnberger hinweist (Kirnberger negavit; bene contra Ph. Kirnb.). Auch auf Regeln früherer und gleichzeitiger Componisten, Reutter mit inbegriffen, wird der Schüler aufmerksam gemacht (NB. et hunc usurpabant veteres, etiam G. Reutter). Druckfehler in Schrift und Noten sind von Haydn verbessert und die angegebenen Errata an Ort und Stelle berichtigt; häufig ist die Bezifferung ausgeführt und der Rand mit Anmerkungen (bene-melius, male, nihil valent etc.) angefüllt. Zuweilen trifft man ein einzeln stehendes NB, als habe sich Haydn die Stelle zur Nachfrage angemerkt; manche Stellen, ursprünglich mit blasser Tinte oder nur mit Bleistift angegeben, sind von Haydn nachgefahren, um sie kenntlicher zu machen. „Mit unermüdeter Anstrengung“, sagt Griesinger (S. 10), „suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen; er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, ließ sie einige Wochen liegen, übersah sie alsdann wieder und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte.“ Dies dagegen (S. 39) sagt über den Eindruck, den

das Fux'sche Lehrbuch auf Haydn machte: „Er fand nichts darin, was seinem Wissen mehreren Umfang hätte geben können; doch gefiel ihm die Methode oder Lehrart und er bediente sich derselben bei seinen damaligen Schülern." Eine angefangene Excerptarbeit ist noch vorhanden; das Heft wurde in Esterház im Jahre 1789 wahrscheinlich nach Haydn's Handschrift copirt und ist mit F. C. Magnus unterzeichnet. Es führt den Titel: „Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapuncts. Aus dem größeren Werke des Kapellmeister Fux von Joseph Hayden zusammengezogen." [97] Der kurze Abriß beginnt mit den „Regeln des Contrapuncts: von den Consonanzen und Dissonanzen; von den drei Bewegungen, Grade-, Gegen- und Seitenbewegung; von den 5 Gattungen des Contrapuncts"; von den Beispielen sind einige Mattheson's Vollkommnem Kapellmeister entnommen. Nebst dem Fux'schen Werk hatte Haydn eben dieses am meisten im Gebrauch; es ist ganz zerfetzt und die meisten Blätter losgelöst. Haydn „fand die Grundsätze zwar für ihn nicht mehr neu, dennoch aber gut; die ausgearbeiteten Beispiele jedoch trocken und geschmacklos. Er unternahm zu seiner Uebung die Arbeit, alle Beispiele des genannten Werkes umzuarbeiten. Er behielt das ganze Skelet, sogar die Anzahl der Noten bey und erfand neue Melodien dazu." [98] Auch David Kellner's „Treulicher Unterricht im Generalbaß" (von 1732—96 achtmal aufgelegt) hat Haydn fleißig benutzt, wie die vielen handschriftlichen NB., Correcturen und mancherlei Bemerkungen beweisen. Dies Lehrbuch ist nach Heinichen und Mattheson gearbeitet und war seiner Anordnung, Faßlichkeit und gedrängten Kürze wegen sehr gesucht.

Im Jahre 1757 konnte Haydn den Büchern schon die stolze Signatur beifügen: Ex libris Josephi Haydn. Bei einigen steht sogar der Preis des Ankaufes und Einbandes (das Buch 1 Fl. 42, Einband 34 = 2 Fl. 16 Kr.). Einigemal mußte die innere Deckelfläche auch als Wäschzettel dienen; diesem Doppelzweck verfiel namentlich Mattheson's „Kern melodischer

---

97 Dies Heft hat G. Nottebohm benutzt zu seinem Werke: Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig und Winterthur 1873.

98 Dies, Biogr. Nachr., S. 39.

Wissenschaft" (Hember 8, Bindl 6, Diechl 9, Bardtuch 1, Haube, graue Strümpfe). Oder es ist, wie z. B. im Gradus ad Parnassum, die Zahl gegebener (erhaltener?) Lectionen angegeben (Lezioni ||| ||| ||| ||| ||| = 15 mal).

So dürftig und lückenhaft auch die Nachrichten aus Haydn's Lehrzeit vorliegen, läßt sich doch aus Allem entnehmen, daß er eigentlich gar keine geregelte musikalische Ausbildung genossen hatte. Der andauernden künstlerischen Beaufsichtigung und Nachhülfe entbehrend, hing bei ihm Alles vom Zufall ab. Er war aufs eigene Beobachten angewiesen; aber durch verfehlte und wiederholte Versuche, den rechten Weg zu finden, nicht minder „durch einen gewaltigen und gleichsam unwillkürlichen Trieb seines Genies" (wie Lessing in seinem „Sophokles" von Aeschylus sagt) gewann er nach und nach jene gewisse Unabhängigkeit und Selbständigkeit, die seinen Werken mehr und mehr den Stempel der Originalität aufdrückten. Wie gesagt: „Das Talent lag freilich in mir, dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts." Und diesen Fleiß, der ihm schon im Vaterhause als Kind angewöhnt wurde, bewahrte Haydn durchs ganze Leben. Längst schon ein berühmter Mann, widmete er doch täglich regelmäßig 16 bis 18 Stunden der Arbeit [99], dabei immer auf seine Weiterbildung bedacht.

Obwohl sich Haydn, was Theorie betraf, selbst noch auf schwankem Boden bewegte, aber über das in sich Aufgenommene nachdachte und es sich klar zu machen wußte, fand er doch auch bereits Gelegenheit, Andere zu unterrichten. Er mag dabei dem Grundsatze Docendo discimus gehuldigt haben — indem er Andere unterwies, wurde er selber fester. Zwei seiner Schüler aus jener Zeit, wohl die frühesten im Theoretischen, sind nachzuweisen: Mikysch und Kimmerling.

Abund Mikysch, geboren im Jahre 1733 zu Taub in Böhmen, trat im 20. Lebensjahre in den Orden der barmherzigen Brüder, kam 1754 nach Wien und versah hier die Chorregentenstelle an der Kirche seines Ordens mit vielem Ruhm. Unterricht im Contrapunkt erhielt er von Haydn und Seuche; er that sich als Violinspieler und Organist hervor und schrieb

99 Carpani, Le Haydine, p. 21.

eine Reihe Kirchencompositionen, die sich vieler Anerkennung erfreuten. Mikysch starb zu Graz am 9. April 1782.

Während wir bei diesem Schüler auf eine einzige Quelle angewiesen sind [100], die uns überdies nur spärliche Auskunft giebt, sind wir über den zweitgenannten Schüler um so besser unterrichtet.

Robert Kimmerling, geb. am 8. Dec. 1737 zu Wien, trat 1753 in das geistl. Stift Melk. Zur Zeit da er in seiner Vaterstadt theologische Vorlesungen hörte, erhielt er durch Haydn Unterricht in der Composition und wurde bald einer seiner innigsten Freunde. Im Jahre 1761 verrichtete er am Petri- und Paul-Feste sein erstes heiliges Meß-Opfer und wurde ihm die Präfectur über die studirende Jugend und das Amt eines Chorregenten in Melk übertragen, das er 16 Jahre lang mit Auszeichnung bekleidete. Er war ein trefflicher Tenorist, Clavier- und Orgelspieler und schrieb besonders für die Kirche viele größere und kleinere Werke. Ein Requiem in C-moll, Miserere in D-moll, Offertorien u. s. w. besaß Melk noch im Jahre 1826; seine Messe C-dur für zwei Chöre wurde als ein Meisterwerk geschätzt. Der Katalog von Hoffmann & Kühnel (Leipzig 1802) nennt auch Lieder und Clavierstücke von ihm. Der Zustand der Tonkunst war im Stifte Melk in den Jahren 1760—85 am blühendsten. Kimmerling, Ruprecht, Helm, J. Georg Albrechtsberger, Maximilian Stadler erhoben wechselweise den Kirchenchor zu einer auf dem Lande seltenen Vollkommenheit. Als am 12. März 1764 der Kaiser, der Kronprinz Joseph und Erzherzog Leopold auf der Reise zur Krönung nach Frankfurt das erste Nachtlager in Melk hielten, wurde von den Chorknaben ein auf diesen hohen Besuch bezügliches Sinngedicht gesungen. Auf der Rückreise, wobei Maria Theresia von Wien ihrem nunmehr gekrönten erstgeborenen Sohne entgegenfuhr, wurde im Stift ebenfalls eine musikalische Festlichkeit veranstaltet. Auch die am 18. April 1770 vermählte Erzherzogin Marie Antonie hielt auf ihrer Reise nach Frankreich Nachtlager in Melk, empfangen vom Kaiser Joseph, und abermals ließ Kimmerling ein von ihm compo-

---

100 G. J. Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag 1815, II, S. 320.

nirtes Singspiel mit Ballet, „Rebecca, die Braut Isaacs", von seinen Zöglingen aufführen und erhielten die Mitwirkenden zum Beweise der Anerkennung vom Hofe werthvolle, auf die Vermählung sich beziehende Denkmünzen und nahm der Kaiser die Partitur mit nach Wien in seine Privat-Bibliothek. Das größte Verdienst erwarb sich Kimmerling durch die Ausbildung seiner besonders befähigten Zöglinge Marian Paradeiser, Cajetan Andorfer, Gregor Mayer, Achaz Müller und die Doctoren Seeliger und Rudolph. Kimmerling starb, allgemein geachtet, am 5. Dec. 1799 als Pfarrer in Oberweiden.[101]

In seiner Lebensskizze nennt Haydn einen „Herrn von Fürnberg, von welchem ich besondere Gnade genosse". Dieser Fürnberg war ein großer Musikfreund und lud Haydn öfters auf seine Besitzung Weinzirl, um mit ihm zu musiciren. Die kleine Gesellschaft machte hier mit der, den Dilettanten damals geläufigen Kammermusik Bekanntschaft; es wurden Streich-Trios und Quartette durchgenommen und hier war es, wo Haydn, der für diesen Zweck auch schon einige Trios geschrieben hatte, auf Anregung des Hausherrn sich zum erstenmal selbst im Quartettsatz versuchte. Es war also, wie Haydn gegen Griesinger sich äußerte, „ein ganz zufälliger Umstand", der sein Augenmerk auf eine Kunstgattung lenkte, die ihm einst die schönsten Früchte verdanken sollte. Das waren für Haydn glückliche Tage: keine Nahrungssorgen, eine anregende Gesellschaft und Aufmunterung zum Selbstschaffen — dies alles verdankte er Fürnberg, der ihm obendrein bald darauf auch zu einer Kapellmeisterstelle verhalf. Somit hat dieser Mann ein Anrecht auf den Dank der Nachwelt und verdient es, daß wir uns eingehender mit ihm beschäftigen, und er verdient es um so mehr, als er bisher höchstens nur dem Namen nach genannt wurde.

---

101 Ig. Franz Keiblinger, Geschichte des Benedictiner-Stiftes Melk in Nieder-Oesterreich. 1851, I, S. 1016. — Wiener Allg. Mus. Ztg. 1818, Nr. 38. 40. — Allg. Mus. Ztg. Leipzig 1829, Nr. 25. 27. — Biographisches, M. S. im Musikvereins-Archiv zu Wien. — Allg. Wiener Mus. Ztg. 1843, S. 53. — Wien. Diar., 1764, Nr. 22 und 34; 1770, Nr. 34.

Das in den schwäbischen Reichslanden entsprossene adeliche Geschlecht der Fürnberg [1] führte ursprünglich den Namen Weber und waren die Voreltern nach Steiermark und Oesterreich eingewandert. Johann Karl Weber, Doctor der Medicin, wurde mit seinen Brüdern Ignaz Joseph und Johann Friedrich im Dec. 1732 von Kaiser Karl VI. in den Ritterstand Nieder-Oesterreichs mit dem Prädicat Edler von Fürnberg erhoben. Johann Karl Weber Edler von Fürnberg, k. k. Regierungsrath in Sanitätssachen u. s. w., Herr der Herrschaften Weiteneck, Leiben, Weinzirl, Weichselbach und Wocking, sämmtlich unweit Melk in Nieder-Oesterreich gelegen, wurde im Febr. 1738 als ein Landesmitglied unter dem neueren Geschlechte des Nieder-Oesterreichischen Ritterstandes angenommen, jedoch erst im Jan. 1743 sammt seinem Sohne Karl Joseph bei der Versammlung der drei oberen Herren Stände introduzirt und vorgestellt. Er starb im Jahre 1748. Sein Sohn Karl Joseph war k. k. Truchseß und nieder-österreichischer Regierungsrath, bekam vom Vater die Allodialgüter und Herrschaften Weinzirl, Weichselbach, Wocking und Wilderstein und machte sich um das Gemeinwohl jener Gegenden so verdient, daß das Andenken an ihn bis auf den heutigen Tag sich ehrenvoll erhalten hat. Wir finden den Namen u. a. im Wiener Diarium 1760 (Nr. 82) erwähnt bei Beschreibung des Einzugs der Braut des Erzherzogs Joseph: unter den Nieder-Oesterreichischen Landständen, die in 94 sechsspännigen Wägen den Einzug eröffneten, sind als die ersten genannt Jos. von Managetta und Jos. von Fürnberg. Karl Joseph Edler von Fürnberg starb zu Weinzirl am 21. März 1767 im 48. Lebensjahre und hinterließ zwei Kinder aus erster und fünf Kinder aus zweiter Ehe. Seine zweite Frau, Marie Antonie, geborne von Germetten, welcher Haydn's gute Pflege in Weinzirl oblag, starb am 19. Dec. 1779 ebenfalls zu Weinzirl, 52 Jahre alt. Die in Vergessenheit gerathene Familiengruft in der auf der alten Zwisila gelegenen Pfarrkirche zu Wieselburg bei Weinzirl wurde erst vor mehreren Jahren durch Zufall wieder aufgefunden und renovirt. Mehrere wohlthätige und fromme

---

1 Ueber die Familie Fürnberg siehe: Franz Karl Wisgrill, Schauplatz des landsässigen Nieder-Oesterreich. Adels. Wien 1797, S. 141. — F. W. Weiskern, Topographie von Nieder-Oesterreich. 1768. 2. Theil, S. 278.

Stiftungen für die Pfarre Wieselburg bezeugen, daß die Familie ein Segen für jene Gegend gewesen. Aus den Verlassenschaftsacten ist ferner zu ersehen, daß die Fürnbergs ihren Reichthum auch auf Kunst und Wissenschaft verwendeten, denn außer Musikalien und Musikinstrumenten besaßen sie eine ansehnliche Bibliothek und Gemäldesammlung. Noch im Jahre 1805 besaß einer der Nachkommen ein Fortepiano, „von dem die Franzosen den Namensschild des Erbauers abgerissen hatten, ein Passetl (Violoncell) so etwas ruinirt und vier Violinen". Die Original-Porträts des Vaters und Großvaters (Johann Karl und Karl Joseph) besaß eine Schwester des Jos. v. Fürnberg, Frau Hofräthin Eleonore von Pelser in Wien. Die drei ältesten Kinder, die zur Zeit der Anwesenheit Haydn's in Wieselburg im Elternhause lebten, zogen später alle drei nach Wien und Haydn wird diesen Häusern wohl nicht fremd geblieben sein. Bernhard starb zu Wien am 6. Sept. 1805 im Witwerstand als Lehensritter von Loosdorf; die genannte Frau Eleonore von Pelser (ihr Mann war k. k. Hofrath bei der obersten Justizstelle) [2] lebte damals als Witwe ebenfalls in Wien; Joseph, der älteste Sohn, k. k. Obristlieutenant, besaß zahlreiche Herrschaften und machte sich durch seine großen und kostspieligen Unternehmungen im Holzhandel um Wien sehr verdient. [3] Nach seinem Austritt aus dem Militärdienst wurde Fürnberg Posteigenthümer und Besitzer zahlreicher Wirthschafts-Realitäten zu Purkersdorf (der ersten, westlich von Wien gelegenen Poststation auf der Straße nach Linz). Für seine Verdienste wurde diesem Fürnberg im Jahre 1796 der Grafenstand verliehen, doch nachträglich wieder entzogen, da er sich weigerte, die üblichen Taxen zu zahlen. Er starb, 58 Jahre alt, am 13. Sept. 1799 in seinem Hause zu Wien (Vorstadt Wieden,

---

2 Dr. Karl von Pelser-Fürnberg, seit 1874 k. k. Staatsanwalt in Wien, ist noch ein Nachkomme dieser Familie.

3 Die Wiener Zeitung, 3. Jan. 1787, bringt über ihn Folgendes: Herr Jos. Edler von Fürnberg, k. k. Obristlieutenant, welcher den in seinen Besitzungen liegenden großen Weinspergerwald mittels eines Aufwandes beträchtlicher Summen zu einem beständigen Holzschlag anwendbar zu machen wußte, hat dieses verflossene Jahr über 28000 Klafter Brennholz auf der Donau hierher geführt.

Hauptstraße, neu Nr. 3), wurde aber auf dem Friedhof zu Wieselburg in der Nähe der Gruft seiner Eltern an der Außenseite der Kirche begraben. Im Leben ein Sonderling, enthält auch die Grabschrift seltsame Inschriften (u. a. die lakonischen Worte „Cosa rara", Titel einer bekannten Oper von Martin); ebenso seltsam waren die Bedingungen, die er an gewisse Vermächtnisse knüpfte: so sollte z. B. bei seinem Grabe ein Armer jede Mitternacht einen Rosenkranz beten „für alle billigen und gerechten Richter".

Was die Ortschaft Weinzirl betrifft, so findet sich nirgends eine genaue Angabe, welcher Ort eigentlich damit gemeint sei. Die Bezeichnung „in der Nähe" oder „einige Posten von Wien" ist sehr allgemein gehalten und läßt die Wahl unter einem Dutzend gleichnamiger Orte. Carpani allein nennt etwas bestimmter Purkersdorf, wo sich Fürnberg „meistens aufhielt" [4], und in der That wäre man versucht, das etwa drei Stunden von dort, bei dem Dorfe Ollern gelegene Weinzirl reizend genug zu finden als Landaufenthalt eines begüterten Mannes. Doch die Nachforschungen ergaben, daß das daselbst gelegene Schlößchen, der sogenannte Reichersbergerhof (ein Dominialhof) [5], nie im Besitz der Fürnbergs gewesen. Wohl aber besaß, wie gesagt, der letztgenannte Fürnberg in und um Purkersdorf Liegenschaften, und dieser Umstand mag auch Carpani irregeführt haben, denn das eigentliche Weinzirl haben wir, wohl noch in Nieder-Oesterreich gelegen, aber mehr westwärts über Melk hinaus zu suchen.

Man verläßt gegenwärtig, wenn man von Wien kommend Melk passirt hat, die Eisenbahn bei der Station Kemmelbach und gelangt auf der Hauptstraße oder besser auf dem reizenden Waldwege in anderthalb Stunden nach dem Markte Wieselburg, am Zusammenfluß der großen und kleinen Erlaf gelegen. Wir

---

4 Le Haydine, p. 85: dimorava per lo più a Burckersdorff.

5 Der Reichersbergerhof bei Weinzierl war zur Zeit, um die es sich hier handelt, im Besitz eines Hrn. Joh. Christoph Benaglia Satorell (Urkunde im Pfarrarchiv zu Tuln, nach gütiger Mittheilung des Cooperators Hrn. P. Adalbert Dungel). Siehe auch: Darstellung des Erzherzogth. Oest. u. d. Enns, Bd. IX, S. 222. Im Jahre 1795 kam das Schlößchen an die kais. Familien-Güter-Ober-Direction und gehört gegenwärtig Graf Grünne.

befinden uns hier in einer überaus lieblichen Gegend, deren Hauptschmuck der malerische Anblick des bei 6000 Fuß hohen Oetscher und seiner Voralpen bildet. Zwei Straßen ziehen von Wieselburg aus längs den genannten Flüssen hin. Die breitere Straße folgt der großen Erlaf und führt nach Purgstall, Scheibbs und Gaming, die schmälere führt an der kleinen Erlaf hin in die sogenannte Eisenwurzen und nach Steinabrück. Wir folgen der letzteren und gelangen in der, durch eine freundliche Thalebene führenden Obstallee in einer Viertelstunde nach dem Dörfchen Weinzirl, dessen Häuschen zwischen Gärten zerstreut liegen. Unser Ziel, das herrschaftliche Schloß [6], unweit eines sich gegen Westen hinziehenden Höhenrandes gelegen und noch jetzt wohl erhalten, ist von älterer Bauart und ziemlichem Umfang. Mit seinen vier Flügeln, einem Haupteingangs-Thurm und vier Eckthürmen mit Spitzdächern gewährt das Schlößchen einen pittoresken Anblick; es gelangte im Jahre 1738 in den Besitz des Johann Karl von Fürnberg, wurde 1795 von der k. k. Familien-Güterdirection angekauft und ist gegenwärtig Eigenthum des Kaisers Ferdinand. Kaiser Franz hielt sich in Weinzirl der balsamischen Luft und des vortrefflichen Wassers wegen oft und gerne auf und in dem nicht allzufern am linken Donauufer gelegenen Schlosse Persenbeug, das später ein Lieblingsaufenthalt seiner Gemahlin wurde, übte er sich im Verein mit dem Grafen Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera und Hofkapellmeister Eybler eifrig im Quartettspiel.

Der Kreis, der sich zu gleichem Zweck, von Fürnberg eingeladen, in Weinzirl vereinigte, bestand nach Griesinger's Angabe aus dem Pfarrer des Ortes, dem Verwalter des Hausherrn, Haydn und dem Violoncellisten Albrechtsberger. [7] Das

---

6 Darstellung des Erzh. Oest. u. d. Enns (Schweighart). Wien 1838, Bd. XIV, S. 58 (mit Ansicht des Schlosses und Ortes). Georg Math. Vischer's Topogr. von N. Oest., Bd. II, 1672: Das Viertl ob. Wiener Waldt, Nr. 126 (mit Abbildung des Schlößchens)

7 Griesinger (S. 15) nennt ihn irrthümlich einen Bruder des bekannten Contrapunktisten Joh. Georg Albrechtsberger, Domkapellmeister in Wien. Nach den Pfarr-Reg. von Klosterneuburg, wo derselbe geboren wurde, hatte er keine Brüder, doch war der oben Genannte möglicherweise aus früherer Linie verwandt, da der Familienname (nach Keiblinger, S. 1019) auch in den

erste Quartett, B-dur $^6/_8$, das hier Haydn auf Anregung Fürnberg's für dessen Haus componirte, fand sogleich so lebhaften Anklang, daß der überglückliche junge Mann dadurch angeeifert wurde, in dieser Gattung weiter zu arbeiten, und so entstanden in kurzen Zwischenräumen die ersten achtzehn Quartette, wie sie in Partitur in den Ausgaben von K. Ferd. Heckel in Mannheim, 1. Band Nr. 1—18, und Trautwein in Berlin, Nr. 58—75, und zwar in der Reihenfolge, wie sie in Haydn's eigenem Katalog verzeichnet sind, im Druck vorliegen. Wenn das Entstehen der ersten Quartette Haydn's der allgemeinen Annahme entgegen (das erste soll im Jahre 1750 componirt worden sein) hier beiläufig um fünf Jahre hinausgerückt wird, so waren dazu zwei Umstände bestimmend. Erstens ist es nicht denkbar, daß Fürnberg, der sich offenbar für Haydn interessirte und seine Lage thatsächlich zu verbessern trachtete, ihn die vollen fünf Jahre hätte darben lassen. Zweitens zeugen diese ersten Quartette, auf die wir später eingehender zurückkommen, bei aller Einfachheit doch bereits eine so sichere Factur, wie sie nur durch andauernde vorangegangene Studien erworben werden konnte. Dazu diente eben diese Zeit des Lernens und der Erfahrung, für Haydn zugleich Jahre der Noth und Entbehrung. Daß nun für ihn die bessere Zeit angebrochen war, spricht aus jedem dieser Quartette, die, obwohl es ihnen nicht an ernsteren und mitunter herzinnigen Zügen fehlt, sich doch hauptsächlich an Munterkeit, Frohsinn, an sorgloser und häufig selbst ausgelassener heiterer Laune einander überbieten zu wollen scheinen. Ihre ungewohnte Erscheinung gewann ihnen rasch in weiten Kreisen viele Freunde, zog ihnen aber auch ebenso viele Tadler zu. Man schrie über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien, prophezeite dem Componisten Verflachung und sprach ihm jedes ernstere Streben ab.

Haydn ließ sich jedoch nicht irre machen, sondern ging gleichzeitig einen Schritt weiter, nahm nun auch, vielleicht zur

---

Pfarr-Registern von Weiteneck, Emersdorf und Weiten vorkommt. Da u. a. Weiteneck eine Besitzung Fürnberg's war, so liegt die Vermuthung nahe, daß der genannte Cellist, ob nun verwandt oder nicht mit dem Wiener Domkapellmeister, in oder um Weiteneck seßhaft war und etwa zu Fürnberg's Beamten zählte.

spätern Benutzung für seine Wiener Freunde, Flöte, Oboe und Waldhorn zu Hülfe und schrieb sechs Scherzandi, harmlose, herzige Divertimenti, die gleichsam die Vorboten seiner Symphonien wurden und im Jahre 1765 bei Breitkopf in Leipzig in Abschrift zu haben waren. Auch diese müssen ihre Freunde gefunden haben, denn sie erschienen zwei Jahre später für Clavier allein ebenfalls in Abschrift, scheinen aber nie in Druck gekommen zu sein; Haydn mag sie bei Abfassung seines Katalogs wohl vergessen haben, oder er hat sie absichtlich nicht aufgenommen. Auch eine Anzahl Streich-Trios für zwei Violinen und Violoncell, für Violine, Viola und Violoncell und einige Divertimenti für fünf und mehr Instrumente, von denen ein Theil zehn und zwölf Jahre später den Weg in die Oeffentlichkeit fand, mögen ihre Entstehung dem Aufenthalt Haydn's in dem gastfreundlichen Weinzirl verdanken, von dem wir hiermit für immer Abschied nehmen, um nach der alten Kaiserstadt zurückzukehren.

Wir haben uns Haydn's Thätigkeit in den Jahren 1755—58 auf Unterrichtgeben, Componiren, gelegentliche Orchestermitwirkung und Kirchendienst vertheilt zu denken. Der Sonntag namentlich gehörte der Kirche. Nach Griesinger (S. 17) war Haydn für jährl. 60 Fl. Vorspieler in der Kirche der barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt (Vorstadt Wiens), dann spielte er die Orgel in der gräfl. Haugwitz'schen Kapelle und sang zuletzt im Stephansdom (also wieder unter Reutter). Jede Mitwirkung beim Gottesdienst wurde ihm mit 17 Kr. vergütet. Keine dieser Amtsthätigkeiten ist jedoch authentisch nachzuweisen. Ist die erstgenannte Kirche richtig bezeichnet, so war damals daselbst Werner Hymber [8] Chorregent. Dagegen sagt eine Notiz [9], und wird dies auch im Kloster selbst bestätigt, daß dorten nur ausnahmsweise Figuralmusik Statt hatte, z. B. am Feste des h. Schutzherrn. Eine andere Notiz [10] nennt Haydn geradezu

---

8 Ausführliches über ihn siehe Dlabacz, Künstler-Lexikon, I, S. 683.

9 Recensionen über Theater und Musik. Wien 1859, S. 180.

10 A. Meinrad, Gedenkbuch der Vorstadtpfarre Gumpendorf. Wien 1857, S. 55.

ohne weitere Gewähr Chorregent in der Karmeliterkirche. Das gräfl. Haus Haugwitz hielt damals oder später eine stabile Musikkapelle von 23 Mitgliedern, 8 Gesangsolisten und 16 Choristen und besaß auf Schloß Namiest in Mähren eine reiche Musik-Bibliothek.[11]

Für das eigentliche Selbststudium blieben Haydn nur wenige Stunden des Tags; er mußte die Abende und Nächte zu Hülfe nehmen und selbst da noch für das Bedürfniß des Augenblicks namentlich so manche Claviercompositionen für seine Schüler schreiben, denen er selbst nur wenig Werth beilegte; er verschenkte sie und hielt sich für geehrt, wenn man sie nur annahm. Griesinger (S. 19) sagt hier weiter: „Haydn wußte nichts davon, daß die Musikalienhändler gute Geschäfte damit machten und er verweilte mit Wohlgefallen an den Gewölben, wo die eine oder die andere Arbeit im Druck zur Schau gestellt war.“ Daß hier nur geschriebene Musikalien gemeint sein können, wurde schon in der Chronik nachgewiesen; diese haben denn auch zeitlich ihren Weg ins Ausland gefunden und dort wurden sie allerdings auch bald im Druck verbreitet, aber doch erst zu einer Zeit, wo Haydn schon nicht mehr in Wien war. Es befanden sich darunter Trios, Quartette, Cassationen, Divertimenti und Symphonien, die in Paris, London und Amsterdam erschienen und zum größeren Theil in Breitkopf's themat. Katalog angezeigt sind. Haydn selbst war es nie beigefallen, gleich Bach und Leopold Mozart seine Werke etwa in Kupfer zu radiren; dazu fehlte ihm Zeit, Gelegenheit und auch Geschick.

Haydn's Lectionen mehrten sich und seine Einnahmen dafür stiegen von monatlich zwei auf fünf Gulden, was ihn zunächst veranlaßte, sich nach einer erträglicheren Wohnung umzusehen. Er fand eine solche auf der sogenannten Seilerstätte (Straße am ehemaligen Karolinenthor), hatte aber hier das Mißgeschick, seiner wenigen Habseligkeiten beraubt zu werden. Er schrieb, wahrscheinlich in der ersten Bestürzung, an seinen Vater und bat, ihm doch wenigstens Leinwand für Hemden zu schicken. Der Vater kam aber selber nach Wien, gab dem Sohne einen Siebzehner und die Lehre: „Fürchte Gott und liebe deinen

---

11 Musik. Zeitung für die öst. Staaten. Linz 1812, Nr. 11.

Nächsten." [12] Durch die Freigebigkeit guter Freunde sah Haydn seinen Verlust bald wieder ersetzt und ein mehrwöchentlicher Aufenthalt bei Fürnberg heilte alle Wunden.

Einen ausgiebigen Rückhalt fand Haydn in dieser Zeit an der Bekanntschaft mit dem gräfl. Hause Thun. Er verdankte sie lediglich seinem Talente und dem glücklichen Zufall. Die seltsame Art der ersten Begegnung mit der Herrin des Hauses wird (wahrscheinlich nach einer Mittheilung Pleyel's) von Framery [13] und nach ihm von Fétis [14] weitläufig erzählt, und wenn man die etwas verdächtig ausgeschmückte Anekdote ihres Beiwerks entkleidet, giebt sich uns etwa der folgende Sachverhalt: Die für Musik schwärmende Gräfin Thun [15] hatte eine der in Abschrift coursirenden Sonaten Haydn's zu Gesicht bekommen und wünschte den Componisten selbst kennen zu lernen. Haydn wurde ausgekundschaftet und ersucht, sich der Gräfin vorzustellen. Die Gräfin hatte ohne Zweifel den günstigen Eindruck, den ihr die Sonate gemacht, im Vorhinein auch auf den Verfasser derselben übertragen und war nicht wenig erstaunt, einen jungen

---

12 Griesinger's Aussage (S. 17) darf man hier wohl bezweifeln. Haydn war schon zu alt, um seinen Eltern beschwerlich zu fallen, und der Vater nicht so arm oder hartherzig, um dem Sohne nicht beistehen zu können oder zu wollen.

13 Notice sur Jos. Haydn, p. 7.

14 Biogr. univ. des Musiciens. Artikel Haydn.

15 Die gräfl. Familie Thun wird auch in den Biographien Mozart's, Gluck's und Beethoven's häufig genannt. Mozart fand hier die wärmste Aufnahme und Würdigung seines Talentes und erwähnt in seinen Briefen oft des stets herzlichen Antheils, den die liebenswürdige Gräfin, geborene Uhlefeld, an seiner Künstlerlaufbahn nahm, die sie auch mannigfach zu erleichtern suchte. Otto Jahn erwähnt ihrer ausführlich in seinem Mozart (2. Aufl., II, S. 40). Sie war auch im Verkehr mit Gluck, bei dem sie den englischen Musikschriftsteller Burney und später den preuß. Hofkapellmeister J. Fr. Reichardt einführte (Schmid's Gluck, S. 164 und 382). Burney spricht entzückt von ihrem Talent (Tagebuch II, S. 160 und 216); Beethoven widmete ihr das Trio op. 11; der berühmte Reisende Georg Forster spricht von Marie Christine, einer der „drei Grazien" (wie er die Töchter nennt). Gräfin Elisabeth wurde 1788 die Gemahlin des Grafen (nachmaligen Fürsten) Rasumovsky, russischen Gesandten. — Carpani (p. 278) bezweifelt auch hier die Wahrheit obiger Begebenheit.

Mann in ärmlicher Kleidung und wenig empfehlender Haltung vor sich zu sehen. Die Möglichkeit einer unliebsamen Verwechselung argwöhnend fragte sie daher Haydn, ob er wirklich selber der Componist sei. Doch rasch schwand jeder Zweifel und sie folgte nun mit steigendem Interesse der einfach natürlichen Erzählung seines von wenig Sonnenblicken erhellten Schicksals. Die edle Gräfin erkannte den Werth des jungen Mannes und hatte Mitgefühl für seine Lage; Haydn wurde der Gräfin Lehrer im Clavier und Gesang und sie beschenkte ihn gleich anfangs reichlich für seine Composition, die seine Bekanntschaft veranlaßte. Haydn aber hatte später in seiner hervorragenderen Stellung noch oft Gelegenheit, mit dem Hause Thun in Berührung zu kommen. —

Im Jahre 1757 erlebte es Haydn, daß sein um fünf Jahre jüngerer Bruder Michael ihm mit einer festen Anstellung zuvorkam. Ueber dessen Thun und Treiben bis dahin, über die Art, wie er seinen Lebensunterhalt erwarb und über das gegenseitige Verhalten der Brüder, über alles dieses liegt ein dichter Schleier. Daß auch hier Unterrichtgeben aushelfen mußte, ist wohl kaum zu bezweifeln. Jedenfalls aber war Michael im Studium der Composition sehr fleißig, dies bezeugen zwei Umstände nachdrücklich: er copirte sich nicht nur die vollständige Missa canonica von Joh. Jos. Fux, sondern hatte schon mehrere Jahre früher selbst eine umfangreiche Messe componirt, die in allen Theilen ein beachtenswerthes Vertrautsein mit den Regeln der Harmonie und des Contrapunktes, im Gesang und Instrumental-Satz bekundet. Die durchaus von Michael's Hand geschriebene Fux'sche Messe, im Besitz der kais. Hofbibliothek in Wien, trägt die Bemerkung: „Descripsit Michael Hayden [16] 5ta 7er 1757." Das Autograph der Messe, ebenfalls auf der kais. Hofbibliothek (neue Signatur 15589), ist bezeichnet: „Missa in honorem Stmae Trinitatis", und am Schlusse: O. A. M. D. Gl. (Omnia ad majorem Dei Gloriam) — Joan. Mich. Haydn, composuit Ao. 1754." Die Schriftzüge dieser frühzeitigen Arbeit zeigen bereits eine feste geübte Hand und ähneln fast zum Verwechseln

16 Eine der wenigen Ausnahmen, wo Michael nicht gleich seinem Bruder sich „Haydn" schrieb.

denen seines Bruders. Diese Messe befindet sich in ausgeschriebenen Stimmen im geistl. Stifte St. Peter in Salzburg und müßte nach der dortigen Bemerkung „Temesvar“ Michael sich schon damals (vielleicht auf Besuch) in Ungarn befunden haben. Die Anstellung dorthin erfolgte aber erst im Jahre 1757, indem ihn der Bischof von Großwardein, Graf Firmian, als Kapellmeister zu sich berief. Er bezog daselbst einen nur bescheidenen Gehalt, wußte sich aber durch seine Compositionen so vortheilhaft bekannt zu machen, daß er schon nach fünf Jahren vom Erzbischof Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde, wo er dann auch zeitlebens verblieb.[17]

Endlich sollte auch für Joseph Haydn das Nomadenleben ein Ende nehmen; er wurde (der allgemeinen Annahme nach) im Jahre 1759 und, wie Haydn selbst sagt, „durch Recomendation“ Fürnberg's beim Grafen Morzin, der im Winter in Wien, im Sommer auf seinen Gütern bei Pilsen in Böhmen lebte, als Musikdirector und Kammercompositor mit 200 Fl. Gehalt[18], freier Wohnung und Kost an der Offiziantentafel angestellt. Also auch hier war es der wackere Fürnberg, der Haydn's Geschick lenkte, was dieser auch in seiner Lebensskizze dankbar anerkennt. Ueber Morzin und seine Musikkapelle ist so sehr wenig Positives bekannt, daß wir uns damit behelfen müssen, auf weiten Umwegen wenigstens Einzelnes zu erfahren, um von Ort und Personen ein halbwegs annäherndes Bild zu gewinnen.

Ferdinand Maximilian Franz Graf von Morzin[19]

---

17 Nach Michael's Abgang stellte der Bischof den bekannten Dittersdorf als Musikdirector an mit 1200 Fl. Gehalt, herrschaftl. Tafel, freier Wohnung, Besoldung und Kost und Livrée für einen Bedienten. (Dittersdorf's Lebensbeschreibung, S. 129).

18 Griesinger, S. 20. — Dies, S. 42, sagt weniger glaubwürdig 600 Fl.

19 Ueber dies im Jahre 1636 in den Reichsgrafenstand erhobene Geschlecht siehe: Hist. heraldisches Handbuch zum genealog. Taschenbuch der gräfl. Häuser. Gotha 1855, S. 620. — Biogr. Lexikon des Kaiserth. Oesterreich,

k. k. Kämmerer, Geh. Rath und des größeren Landrechts Beisitzer zu Znaim in Mähren, besaß $1^1/_4$ Post südlich von Pilsen im westl. Böhmen die Güter Merklin, Temin, Ober- und Unter-Lukavec.[20] Dlabacz nennt den Grafen an mehreren Stellen (z. B. S. 357, Artikel Werner) den „berühmten Wohlthäter der Künste", den „Musikverständigen" und den „großen Beförderer der Tonkunst". Auf dem Gute Unter-Lukavec[21], am Flüßchen Bradlanka erbaute dieser Graf ums Jahr 1708 ein Schloß sammt einer in einem Seitenflügel gelegenen Schloßkapelle und ließ nach seiner Angabe durch den berühmten Prager Professor der Geometrie und Architektur, Joh. Ferd. Schor (gest. 1767) einen Lust- und Ziergarten anlegen und von dem trefflichen Bildhauer Andreas Guitainer von Friedland in Böhmen mit vielen Bildsäulen ausschmücken.[22] Der Graf hatte eine Anzahl Musiker in Sold, die er, wie es scheint, vorzugsweise in Prag beschäftigte; Dlabacz spricht auch hier wiederholt (z. B. S. 377, 583 ꝛc. von der „berühmten Kapelle" des Grafen in Prag und läßt ihn sogar (S. 534) selbst sich mit dem Studium der Tonsetzkunst befassen, denn er ist nebst andern Mitgliedern des böhmischen Adels (Graf Herzan, Czezka, Pachta) als Schüler des berühmten Contrapunktisten Franz Joh. Habermann genannt, derselbe, der auch der Lehrer Misliweczek's war. Graf Morzin starb am 22. Oct. 1763 im 70. Lebensjahre auf seinem Gute Lukavec. Sein Sohn Karl Joseph Franz

---

von Dr. Const. von Wurzbach, 19. Theil, 1868, Artikel Morzin. Wegen der Rolle, die Ferdinand Franz und Karl Joseph Morzin während des franz.-baier. Krieges in den 40er Jahren des 18. Jahrh. gespielt, siehe Alfred Ritter von Arneth: Maria Theresia's erste Regierungsjahre. Wien 1864, I, S. 344; II, S. 225, 230, 242 fg. — Männliche Nachkommen der gräfl. Familie Morzin leben gegenwärtig noch in Prag (Graf Rudolph, geb. 1801) und in Wien (Graf Vincenz, geb. 1808).

20 Merklin und Temin gelangte durch Heirath an den Grafen Johann Kolowrat; die durch Vereinigung verschiedener Güter entstandene Herrschaft Lukavec veräußerte Graf Karl Joseph Morzin laut Kaufvertrag vom 2. Jan. 1781 an Karl Friedrich Reichsgrafen von Hatzfeld und Gleichen. Im Jahre 1849 kam sie durch Erbschaft in das Eigenthum des jetzigen Besitzers, Grafen Erwin von Schönborn.

21 Auf dem Wege von Pilsen nach Přestic und Klattau biegt nahe diesem Städtchen die Straße links ab nach Unter-Lukavec.

22 Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lexikon, S. 65 und 517.

(geb. 1717, gest. 1783) erbte vom Vater die Liebe zur Kunst. Er war kais. Kämmerer und Geheimerath und vermählt mit Wilhelmine, der Tochter des Franz Wenzel Freiherrn Reisky von Dubnitz; vorzugsweise bewohnte er Lukavec und brachte den Winter in Wien zu. Dort finden wir ihn im Jahre 1760 zweimal im Wiener Diarium erwähnt; einmal bei einer großen, vom Hofe veranstalteten Schlittenfahrt; das zweitemal als einer der ersten k. k. Kammerherren, die am 6. Oct. in sechsspännigen Wägen den Einzug der Braut des Erzherzogs Joseph eröffneten. Von seinem Vater scheint er noch bei dessen Lebzeiten mit den Angelegenheiten der Musikkapelle betraut worden zu sein; er erweiterte sie, beschäftigte sie aber nur in Lukavec. Nach Angabe Dies' (S. 42) mußte sich jeder Musiker verpflichten, so lange er im Dienst des Grafen stand, sich nicht zu verheirathen.

Daß viele Mitglieder des böhmischen Adels im 18. Jahrhundert Musikkapellen unterhielten, ist bekannt. Dlabacz (II, S. 42) nennt uns die Grafen Hartig, Mansfeld, Thun, Trautmannsdorf, Czernin, Netoliczky, Jos. Canal, Joh. v. Pachta, Fürst v. Fürstenberg. Von all' diesen war im Jahre 1796 nur noch die meist aus Livréebedienten bestehende Harmonie des Grafen Pachta übrig; doch bewährte der Adel auch später noch seinen Sinn für die Tonkunst, indem er im Jahre 1808 das Conservatorium zu Prag gründete.[23] In den Werken von Walther, Rieger, Gerber und Dlabacz[24] sind wenigstens einige Mitglieder der gräfl. Musikkapelle namhaft gemacht: Jos. Anton Sehling, „ein sehr guter Compositeur" (gest. 1756 zu Prag); Potz, „einer der stärksten Violoncellisten in Böhmen", Bernardon, Klarinettist und Waldhornist (gest. zu Prag), und gleichzeitig mit ihm Werner, „ein berühmter Violoncellist" und vorzüglicher Dirigent, gebürtig von Kommotau (gest. 1768 zu Prag); Anton Taubner, ein „vortrefflicher Flötist" (gest. 1797); Joh. Friedrich Fasch, ein Schüler von Kuhnau und Graupner, als Componist im Jahre 1721 von Morzin angestellt, bei dem er 1½ Jahr verblieb und später als hochfürstl. Anhaltischer Kapell-

---

23 Dr. A. W. Ambros, Das Conservatorium in Prag. Prag 1858.

24 J. G. Walther, Musik. Lex. Leipzig 1732. — Statistik von Böhmen (Rieger). Leipzig und Prag 1794. — E. L. Gerber, Lex. der Tonkünstler. — Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lex. Prag 1815.

meister nach Zerbst berufen wurde, wo er bis zu seinem Tode (1759) lebte; er war der Vater des Karl Friedrich Christian Fasch, Gründers der Berliner Singakademie, und lieferte Marpurg[25] eine selbst verfaßte Lebensskizze, die dann auch Gerber in seinem neuen Lexikon benutzte. Ueber den Stand der Kapelle zur Zeit Haydn's ist jeder Hinweis spurlos verschwunden.[26] Wir dürfen jedoch annehmen, daß die Kapelle die Zahl von 12—16 Mitgliedern nicht überschritten haben mag und gelegentlich wohl durch gräfl. Hausbeamte und Diener verstärkt wurde. Jedenfalls wird für eine, bei Tafel oder Serenaten besonders beliebte Harmoniemusik (gewöhnlich je zwei Klarinetten, Hörner und Fagott) gesorgt gewesen sein. Wir sehen dies auch an jenen Divertimenti, von denen man annehmen kann, daß sie während Haydn's Amtsthätigkeit bei Morzin entstanden sind. Ein solches aus dem Jahre 1760 (das Autograph hat sich aus dem Nachlasse Haydn's noch erhalten) ist für je zwei Hörner, englisch Horn, Fagott und Violinen geschrieben; es erschien 1767 in Abschrift bei Breitkopf in der ersten Sammlung von sechs Divertimenti als Nr. 2 (in Haydn's Katalog Nr. 16 der Div.). Mit Ausnahme von Nr. 3 (1764 componirt aber von Haydn unter die Symphonien aufgenommen) werden die übrigen, für 5 bis 9 Instrumente geschrieben, wohl ebenfalls in die Morzin'sche Periode fallen.

All' diese Werke aber verlieren an Bedeutung einer Arbeit gegenüber, mit der Haydn, wie mit den Quartetten, den Grundstein legte zu einer Reihe Schöpfungen, die seinen Namen in der Musikgeschichte für immer verewigten und eine Kunstrichtung anbahnten, in der seine Nachfolger das bisher Höchste erreichten. Haydn schrieb hier im Jahre 1759 seine erste Symphonie. Die Gewißheit, daß es wirklich seine erste Symphonie war,

25 Beiträge zur Musik. Bd. III, S. 124.

26 In Lukavec war persönliche Nachfrage erfolglos; in Hohenelbe, wohin die zum Theil sehr werthvollen Instrumente im Jahre 1817 als ein Geschenk an die dortige Kirche überführt wurden, hatte Graf Rudolf Morzin wiederholt die Güte, im Schloß- und Kirchenarchiv nachforschen zu lassen. Die etwa vorhandenen, die Musikkapelle betreffenden Acten wurden jedoch entweder schon in Lukavec als werthlos vertilgt oder fielen in Hohenelbe als Opfer wiederholter Sichtungen des Archivs.

verdanken wir auch hier Griesinger, denn nach Haydn's Katalog, der nachweisbar sich nicht an eine chronologische Reihenfolge hält, ist diese Symphonie als die zehnte bezeichnet. Sie erschien in den üblichen geschriebenen Stimmen als die dritte von sechs Symphonien bei Breitkopf im Jahre 1766. Klein wie sie ist, zeigt sie doch schon eine auffallende Klarheit und Sicherheit in der Anlage und reiht sich nach ihrem innern Gehalt den vorangehenden Trios, Quartetten und Scherzi als verbindendes Glied in aufsteigender Linie und ungezwungener Weise an. Wir werden ihr in Verbindung mit den unmittelbar folgenden gleichartigen Werken nochmals begegnen.

Ueber Haydn's Lebensweise in dem, in einer flachen und anspruchslosen Gegend gelegenen Schlosse Lukavec ist uns nichts Näheres überliefert worden, doch erzählt uns Griesinger (S. 30) außer der Bemerkung, daß hier Haydn, wahrscheinlich auf einer Jagd, vom Pferde stürzte und seitdem zeitlebens der Reitkunst entsagte, noch eine artige Anekdote, die uns die volle Naivetät und Unverdorbenheit des damals 28jährigen Mannes verbürgt. In seinen spätern Jahren (theilt Griesinger S. 20 mit) erzählte Haydn gerne davon, wie er am Clavier der schönen Gräfin Wilhelmine zum Gesang begleitete und wie sie einst, um besser in die Noten sehen zu können, sich über ihn beugte, wobei ihr Busentuch auseinanderfiel. „Es war das Erstemal, daß mir ein solcher Anblick ward; er verwirrte mich, mein Spiel stockte und die Finger blieben auf den Tasten ruhen." „„Was ist das, Haydn!"" rief die Gräfin, „„was treibt Er da?"" Voll Ehrerbietung entgegnete Haydn: „Aber gräfl. Gnaden, wer sollte auch hier nicht aus der Fassung kommen?!"

Im Herbst 1760 hielt sich Haydn in Wien auf und gewann seinen Unterhalt durch Lectionengeben. Zu seinen Schülerinnen zählten auch die Töchter eines Friseurs, Namens Keller, der Haydn öfters unterstützt hatte und in der Vorstadt Landstraße in der Ungargasse ein eigenes Haus besaß. Nach Dies (S. 43) hatte Haydn dort auch gewohnt [27] und verliebte sich in eine der

27 Wahrscheinlich wurde Haydn hier durch einen Bruder des Friseurs

jüngern Töchter des Hauses und seine Neigung wuchs bei näherer Bekanntschaft derart, daß er, da sein Fortkommen nun durch einen fixen Gehalt gesichert schien, trotz des gräfl. Verbots beschlossen hatte, sich mit ihr zu vermählen. Doch statt der gehofften Gegenliebe mußte es Haydn zu seinem Schmerze erfahren, daß seine Angebetete es vorzog, in ein Kloster zu treten. Auch dem Vater kam dieser Zwischenfall sehr ungelegen. Der talentvolle und solide junge Mann mußte ihm gefallen haben; er suchte ihn durchaus an seine Familie zu ketten und überredete ihn, als Ersatz die älteste Tochter zur Frau zu nehmen. Das Gefühl der Dankbarkeit gab den Ausschlag und Haydn führte somit (gleich dem Dichter Bürger) die Schwester des Mädchens, das er eigentlich liebte, als Gattin heim.

Johann Peter Keller, hofbefreiter Perückenmacher [28], wurde am 12. Nov. 1722 bei St. Michael mit Marie Elisabeth Sailler getraut. Diese Ehe war reich an Kindern gesegnet; die älteste Tochter, die am 9. Febr. 1729 in der Taufe die Namen Maria Anna Aloysia Apollonia erhielt (Beil. I, 11), wurde Haydn's Frau. Die jüngere Tochter, die Haydn liebte [29], wurde als Nonne bei den Nicolaierinnen aufgenommen und nahm den Klosternamen Josepha an; sie lebte noch im Jahre 1801 und Haydn erwähnt ihrer in seinem ersten Testamente, §. 24: „Der Schwester meiner verstorbenen Frau, der Ex Non 50 Fl." (dieser Betrag ist nachgehends wieder gestrichen). Mit ihrem Hang zur Kirche stand sie in ihrer Familie nicht allein; auch ihre

---

eingeführt, jenes bei der Domkapelle erwähnten Georg Ig. Keller. Derselbe war aus Chlumetz in Böhmen gebürtig und ursprünglich Kammerdiener des Grafen Kinsky, böhm. Hofkanzlers. Keller wurde 1726 bei St. Stephan vermählt und ist bei der Domkapelle vom Jahre 1730 bis in die Mitte der 50er Jahre als Violinist genannt. Im Jahre 1765 wird er bei der Todesanzeige seiner Frau als kais. Hofmusikus genannt; als Mitglied der Hofkapelle ist er, damals schon sehr bejahrt, erst seit 1767 eingetragen. Er starb am 27. Mai 1771, 72 Jahre alt.

28 Wegen „hofbefreit" siehe S. 48, Anm. 33.

29 Die Nachrichten über diese Wahl sind sehr verworren: Nach Griesinger (S. 20) liebte Haydn die älteste Tochter, „allein sie begab sich in ein Kloster". Nach Dies (S. 43) liebte Haydn die jüngere. Wiederum bemerkt Neukomm zur Angabe Dies' (der jedoch des Klosters nicht erwähnt): „die älteste Schwester, die Haydn's Liebe erwiedert hatte, war früher gestorben!"

Schwester, Haydn's Frau, neigte nach dieser Richtung und einer ihrer Brüder trat unter dem Klosternamen Eduard in den Augustiner-Orden zu Graz. Der Vater kam sehr herab; er wohnte zuletzt wieder wie in frühern Jahren in der innern Stadt auf dem Hohenmarkt (im damals Klerfischen Hause nächst der Apotheke beim rothen Krebsen) und starb daselbst, 80 Jahre alt, am 9. Aug. 1771 so arm, daß er die gerichtliche Sperr-Kommission jeder Mühe einer Nachlaß-Abhandlung überhob.[30] Haydn scheint von der hülfsbedürftigen Lage desselben nicht unterrichtet gewesen zu sein, in seinem Testamente aber hat er dessen Kinder und Enkel mit Legaten bedacht.

Da die zur Vorstadt Landstraße gehörige, damals mitten auf dem Hauptplatz gelegene St. Nicolaikirche nur eine Filiale war, fand die Vermählung Haydn's in der innern Stadt bei St. Stephan statt. Der Tag der Trauung war am 26. Nov. 1760; als Zeugen fungirten Karl Schunko, bürgerlicher Steinmetzmeister, und der schon früher genannte Anton Buchholz, bürgerlicher Marktrichter (Beil. I, 12). Gewiß folgte Haydn dem Drange seines Herzens, indem er in dankbarer Anhänglichkeit den nun bereits im Greisenalter stehenden Buchholz, der ihn einst in der Zeit der Noth unterstützte, dazu ausersah, ihm bei diesem feierlichen Acte, der sein häusliches Glück begründen sollte, zur Seite zu stehen. Haydn stand damals im 29., seine Braut im 32. Lebensjahre. Mit ihr brachte sich Haydn ein unverträgliches, zanksüchtiges, herzloses, verschwenderisches und bigottes Weib, eine keifende Xantippe ins Haus. „Nach den glaubwürdigsten Zeugnissen (sagt Dies S. 43) war sie eine gebieterische und eifersüchtige Frau, die keiner Ueberlegung fähig war und den Namen einer Verschwenderin verdiente." Und diese Schilderung bestätigt auch Neukomm in seinen Bemerkungen zu Dies. Haydn hatte nie die Freude häuslichen Glückes erfahren und nur ein Charakter wie der seinige vermochte das traurige Loos einer solchen, obendrein kinderlosen Ehe zu ertragen. Aehnlich Albrecht Dürer und Tartini, die in gleichen

---

30 Wir erfahren bei dieser Gelegenheit die Namen der, den Vater überlebenden Kinder; es waren die Söhne Joseph und P. Eduard, die Töchter Josepha (Nonne), Maria Anna (Haydn's Frau), Barbara (verh. Schaiger) und Elisabeth (verw. Bittermann).

Banden lagen, suchte Haydn Zuflucht in seiner Kunst. Je mehr es um ihn stürmte, desto eifriger suchte er den innern Frieden zu wahren. Auch sein späteres Verhältniß zur Sängerin Luigia Polzelli ist daraus zu erklären und in mildem Lichte zu beurtheilen, denn er bedurfte einer theilnehmenden Seele. „Mein Weib war unfähig zum Kindergebähren", sagte er zu Griesinger (S. 21), „und daher war ich auch gegen die Reize anderer Frauenzimmer weniger gleichgültig." Griesinger erzählt weiterhin, daß Haydn seiner Frau sorgfältig seine Einkünfte verbergen mußte, weil sie den Aufwand liebte, dabei bigott war, die Geistlichen fleißig zu Tische lud, viele Messen lesen ließ und zu milden Beiträgen bereitwilliger war, als es ihre Lage gestattete. Als sich Griesinger einst bei ihm in Auftrag erkundigte, wie eine erwiesene Gefälligkeit, für die Haydn nichts annehmen wollte, seiner Frau erstattet werden könnte, antwortete der Meister: „Die verdient nichts, und ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist." Aus dem erwähnten lebhaften Verkehr mit Geistlichen, denen sich die Frau durch des Mannes Talent gefällig zeigen wollte [31], mag die große Anzahl kleinerer Kirchencompositionen zu erklären sein, die namentlich in geistlichen Stiften verbreitet sind. Mit Unlust geschrieben und der Zeit abgedrungen, bewegen sie sich ohne irgend welche Bedeutung im Zuschnitt des gleichzeitig herrschenden Geschmacks. Haydn's Frau war aber auch boshaft und suchte ihren Mann geflissentlich zu ärgern. Wie Prinster und Thomas, Mitglieder der fürstl. Musikkapelle, nach mündlicher Ueberlieferung erzählten, verbrauchte die Gattin, soviel auch Haydn dagegen eiferte, seine Partituren zu Papilotten, zu Pasteten-Unterlagen u. dgl., welchem Schicksal namentlich aus der früheren Zeit so manche Handschrift zum Opfer gefallen sein mag. Seiner Langmuth und Geduld entsprach es, daß sich Haydn bei Schilderung seiner Ehehälfte gegen Dies (S. 43) des Gesammtausdruckes „Leichtsinn" bediente. Deutlicher schon sprach er sich gegen den Violinspieler Baillot aus, der ihn im Jahre 1805 besuchte. Als sie an einem Porträt vorbeikamen, das im Corridor hing, hielt Haydn inne, ergriff Baillot am Arme und sagte, auf das Bild deutend: „Das ist meine Frau;

---

31 Man vergleiche namentlich Carpani, Le Haydine, p. 92.

sie hat mich oft in Wuth gebracht.“ [32] In einem Briefe an die erwähnte Polzelli (dat. 1793) schreibt Haydn: „Mein Weib befindet sich meistens schlecht und sie ist immer in derselben üblen Laune, aber ich nehme schon gar keine Notiz davon; endlich wird diese Plage doch auch ein Ende nehmen.“ [33] Gelegentlich ließ Haydn aber auch seinem Unmuth freien Lauf. Bis zu welchem Grade ihm von diesem unverträglichen Weibe das Leben verbittert wurde, bezeugen die kraftvollen Worte, die er ebenfalls an die Polzelli im Jahre 1792 von London aus richtete: „Meine Frau, diese höllische Bestie, hat so vielerlei geschrieben, daß ich gezwungen war, ihr zu antworten, ich werde nicht mehr nach Hause kommen; von diesem Moment an hat sie Raison angenommen.“ [34] Die letzten Lebensjahre verlebte Frau Haydn getrennt von ihrem Manne, der sie sozusagen ins Exil schickte und für ihren Unterhalt sorgte. Sie wohnte bei einem Freunde Haydn's, dem Schullehrer Stoll, in Baden bei Wien, wo sie vergebens die Bäder gegen die Gicht gebrauchte, der sie endlich am 20. März 1800 (im Hause Nr. 83) erlag und zwei Tage darauf beerdigt wurde (Beil. I, 13). An der Seite einer solchen Gattin wird man den Seelenfrieden, der den Compositionen Haydn's so unverkennbar innewohnt, nur um so mehr anstaunen müssen. Man wird fast versucht, Haydn bei seiner Wahl die Worte in den Mund zu legen, die Lessing den gelehrten Sohn des Kaufmanns Chrysander gegen seinen Vater äußern läßt: „Man wird es zugestehen müssen, daß ich keine andere Absicht gehabt, als die, mich in den Tugenden zu üben, die bei Erduldung eines solchen Weibes nöthig sind.“ [35]

Ob Graf Morzin, der sich, wie erwähnt, damals obendrein in Wien befand, je etwas von der heimlichen Verheirathung seines Musikdirectors erfuhr, muß dahingestellt bleiben. Es

---

32 E la mia moglie; m'ha ben fatto arrabbiare.

33 Mia moglie sta maggior parte male di saluto, ed è sempre di medesimo cattivo umor, ma già io non mi curo di niente, finiranno una volta questi guai.

34 Mia moglie quella bestia infernale mi ha scritto tante cose, che era forzato di dar la riposta, che iò non tornerò più a casa, da questo momento ella ha più giùdizio.

35 „Der junge Gelehrte“, 3. Aufzug, 4. Auftritt.

trat jedoch ein Umstand ein, der jede Gefahr beseitigte. Zerrüttete Vermögensverhältnisse zwangen den Grafen, seinen bisherigen Aufwand zu vermindern. In erster Linie wurden davon seine Virtuosen betroffen: die Kapelle sammt ihrem Musikdirector wurde verabschiedet. Glücklicherweise hatte noch kurz zuvor der damals regierende Fürst Paul Anton Esterházy [36] bei einem Besuche bei Morzin an den aufgeführten Compositionen Haydn's Geschmack gefunden. Der Unterschied zwischen dieser jugendlich frischen Kraft und der strengen, ernst daherschreitenden Schreibweise seines bisherigen, bereits alternden Kapellmeisters konnte ihm nicht entgangen sein. Zur gelegenen Stunde erinnerte er sich des jungen Mannes; Graf Morzin hatte nur Worte des Lobes für ihn und auch in Wien war der Name Haydn bereits in weitere Kreise gedrungen. Das Jahr 1761 ward sofort entscheidend für den im Augenblick brodlosen jungen Ehemann: er wurde vorerst als zweiter Kapellmeister des fürstlichen Hauses Esterházy angestellt, dem er bis an sein Lebensende unter steigender Gunst und Anerkennung angehören sollte. Die Wanderzeit hatte somit ihr Ende erreicht, die Meisterjahre begannen. Suchen wir uns nun zunächst mit Eisenstadt, dem neuen Aufenthalte Haydn's, mit der fürstl. Musikkapelle und den Mitgliedern des fürstlichen Hauses, die sich dieselbe angelegen sein ließen, vertraut zu machen.

---

36 Griesinger (S. 22) nennt irrthümlich schon hier den Nachfolger (Nicolaus).

7.

Eisenstadt.

Die ungarische Freistadt Eisenstadt (ungarisch Kis Márton, d. i. Klein-Martin) diente Haydn in den Jahren 1761—66 ausschließlich zum Aufenthalt. Bis zum Jahre 1790 wohnte er dort nur in den Wintermonaten und nach der ersten und zweiten Londoner Reise besuchte er die königl. Stadt bis zum Jahre 1803 jährlich wenigstens in der Sommer- oder Herbstzeit. Wir wollen sie uns in Kürze vergegenwärtigen.

Eisenstadt liegt in Nieder-Ungarn, 6 Meilen von Wien, 1½ Meile von Oedenburg und ebenso weit von Wiener-Neustadt entfernt. Die gleichsam aus drei Theilen bestehende Stadt zählt gegen 500 Häuser mit über 5000 Einwohnern und zieht sich in fast gerade aufsteigender Richtung längs dem Leithagebirge hin, das sich hier in die Ebene abflacht. Ueber diese hinweg genießt der Blick in weitem Halbkreis nach der Richtung des Neusiedler Sees hin eine von Gebirgen begrenzte malerische Fernsicht, während sich in entgegengesetzter Richtung reizende, theilweise zu üppigem Rebenland umgewandelte Waldeshöhen anschließen. Von der Wiener Seite, auf der, die Dörfer Groß- und Kleinhöflein durchschneidenden und von alten Kastanienalleen beschatteten Landstraße kommend, passirt man an der Bergpfarrkirche und dem benachbarten weitläufigen Engel-Wirthshaus [1]

---

1 Das Einkehr-Wirthshaus „Zum Engel", früher ein Franziskanerkloster, wird zur Hälfte als Gasthaus, zur Hälfte als Probstei verwendet. Das Gasthaus diente dem Theater- und Orchester-Personal zu geselligen Zusammenkünften. Im Saale wurde zeitweilig auch Theater gespielt, Bälle abgehalten und Hochzeits- und ähnliche Feste gefeiert. In Gesellschaft mit Freunden war Haydn dort häufig ein Gast.

vorbei zunächst die hochgelegene, vorzugsweise von Juden bewohnte Bergstadt (Eisenstadt am Berge) mit dem im Jahre 1760 vom Fürsten Paul Anton gestifteten Kloster und Spital der Barmherzigen. An die Bergstadt reiht sich der Schloßgrund an; man betritt hier durch ein breites Eisengitter den weitläufigen fast regelmäßig vierseitigen Schloßplatz, zur Linken mit dem fürstlichen Schlosse begrenzt, dem gegenüber sich das säulengeschmückte Doppelgebäude für die Stallungen und für die seinerzeit hier paradirende fürstl. Grenadier-Hauptwache befindet. Die vierte Seite des Platzes ist durch einige Gebäude abgeschlossen und von hier gelangt man auf drei fast gleichlaufenden Straßen in die untere Stadt. Am Ende derselben, nahe dem hier noch unlängst bestandenen letzten Stadtthore steht die Pfarrkirche und außerhalb der hier erhaltenen Ringmauer zieht sich endlich noch die Vorstadt, Brandstatt genannt, hin. Die beiden großen Brände, die Eisenstadt heimsuchten, ereigneten sich bald nach der hier berührten Zeit in den Jahren 1768 und 1776; vor dieser Zeit bot somit die Stadt mit ihren damaligen Gebäuden und Befestigungswerken einen, im Gegensatz zu ihren heutigen schmucken Straßen ungleich alterthümlicheren Anblick. Hat nun auch die Stadt selbst und ihr geselliger Verkehr seitdem in verschiedener Beziehung so manche Veränderung erfahren: die Reize der umgebenden ewig reichen Natur sind dieselben geblieben. Auch damals genügte ein Gang in die gesegneten Weingärten, durch die saatenreichen Felder, der baumreichen Landstraße entlang, oder den Bergesgipfeln hinan in zauberische Waldeskühle, um Geist und Herz zu laben. Wer obendrein, wie später auch Haydn, ein Haus in der Klostergasse besaß, dem trugen zahllose im angrenzenden Park nistende Singvögel in lautem Chor den fröhlichen Morgengruß selbst zum Arbeitstische zu.

Unser Ziel ist das fürstliche Schloß, ein stattlicher Palast, der, so hoch gelegen, gleich einer Warte die Gegend weithin beherrscht. Im Jahre 1683 vom Fürsten Paul neu geschaffen, spricht auch dieses, in seinen Grundformen massive und doch auch edel gehaltene Gebäude für die Energie seines genialen Erbauers. Mit seinen vier großen Eckthürmen mit Kupferdach und drei kleineren mit weißem Blech gedeckt, nach allen vier Seiten eine langgestreckte Reihe von Fenstern bildend, mit tiefem Graben umgeben, über den eine Zugbrücke zum Haupteingang

führte, imponirte es gleich anfangs nicht blos dem eigenen Lande, denn wir finden eine sorgfältige in Kupfer radirte Abbildung schon in einem im Jahre 1697 in Augsburg erschienenen Werk.[2] Die Veränderungen datiren aus den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts; der Graben wurde ausgefüllt, die Front nach dem Hauptplatz mit einem Balcon und mit Statuen und Reliefs aus rothem Marmor, die Ahnen des fürstlichen Hauses darstellend, geschmückt und die Parkseite mit einem doppelten Säulengang und Balcon verbreitert; gleichzeitig wurde auch der Schloßplatz abgegraben und geebnet. Das Schloß enthält einen großen, mit schönen Frescomalereien gezierten Saal, dessen Vertiefung seinerzeit als Theaterbühne und zur Aufstellung des großen Orchesters diente; ein kleinerer, nicht minder kostbarer Saal war zur Zeit für die Kammermusik und die gewöhnlichen Productionen der Musikkapelle bestimmt. In der schön decorirten Hauskapelle, die zugleich als Schloßpfarrkirche dient, war der Chor, so geräumig er ist, in der Blüthezeit der Kapelle doch nicht im Stande, das ganze Musikpersonal aufzunehmen, das außerdem an bestimmten Tagen auch den musikalischen Gottesdienst in der Bergkirche besorgte.

Der, dem Schlosse unmittelbar sich anschließende, im englischen Stil angelegte herrliche Park mit dem auf korinthischen Säulen ruhenden Leopoldinentempel (die von Canova gemeißelte Statue der Fürstin Leopoldine bergend), mit schattigen Laubgängen und Alleen, Teichen, Wasserfällen, künstlichen Felsen und großartigen Treibhäusern geschmückt, breitet sich auf sanft emporsteigender Anhöhe aus, auf deren Gipfel man in entzückender Rundschau den Park selbst, den weithin sich erstreckenden fürstl. Thiergarten, ganz Eisenstadt, und in weiter Ferne die auf hohen Felsen thronende Burg Forchtenstein, die Umgegend der Stadt Oedenburg und die größere Hälfte des Neusiedlersees überblickt.

Die erwähnte Bergkirche am Eingang der Bergstadt besteht eigentlich aus einer Kapelle und einer unausgebauten Kuppelkirche, beide vom Fürsten Paul gegen Ende des 17. Jahrhunderts errichtet. Die auf künstlicher Anhöhe seltsam postirte Kapelle ist

---

2 Ertz-Hertzogliche des Zirkels und Linials oder: ausgewählter Anfang zu denen mathematischen Wissenschaften, beschrieben von A. E. B. V. P. Augsperg, durch J. Koppmayer. 1697.

wegen ihres daselbst aufgestellten Gnadenbildes der h. Maria das Ziel zahlreicher Processionen. Dieser Calvarienberg bildet mit der eigentlichen Bergkirche gewissermaßen ein Ganzes. Wie großartig Letztere ursprünglich angelegt war, ersieht man aus der gegenwärtig als Kirche benutzten Rotunde, die eigentlich als Sanctuarium der projectirten Kuppelkirche bestimmt war. Bei ihrem Besuche im August 1797 nannte sie die Kaiserin Maria Therese das Eisenstädter Pantheon. Haydn hat auch hier, gleichwie in der Schloßkapelle seine Messen dirigirt und sein Leichnam ruht nun in der Gruft dieses Gotteshauses. (Die Stelle bezeichnet an der Innenwand der Kirche ein einfacher Stein mit lateinischer Inschrift und verhüllter Lyra.) Der Ausbau der Kuppelkirche wurde wiederholt in Aussicht genommen und dabei auch der riesige erste Plan modificirt. So finden wir im Jahre 1798, nachdem die Kirche eben erst neu hergerichtet worden war, vom Theatermaler Peter Travaglio ein „Modell zur Bergpfarrkirche" eingereicht, wofür ihm aus der fürstl. Kasse 147 Fl. angewiesen wurden. Man erzählt sich noch heute, daß der Nachfolger des Fürsten Paul, im Hinblick auf die enormen Auslagen, die bei einem etwaigen Ausbau bevorstanden, denselben unmöglich zu machen suchte, indem er dicht vor dem bereits fertigen Theil der Kirche das noch bestehende Gebäude aufführen ließ. Anfangs diente dasselbe als Gasthaus, später als Musikgebäude. Zahlreichen Mitgliedern der Kapelle waren hier Freiquartiere angewiesen. Haydn's Bruder verlebte daselbst die letzten Jahre seines Lebens; Michael Prinster, der tüchtige Waldhornist, der die glänzendste Zeit der Kapelle miterlebte, starb hier am 5. Aug. 1869, 86 Jahre alt, und hier wurde auch am 8. Dec. 1810 [3] der nachmals weltberühmte Anatom Joseph Hyrtl geboren, dessen Vater, Jakob Hyrtl, von Krems gebürtig und am 11. Nov. 1794 in der Bergkirche mit Theresia Zöger getraut, als Oboist in der fürstl. Musikkapelle angestellt war. Gegenwärtig wohnen in diesem Musikgebäude der jetzige fürstl. Musikdirector Karl Zagitz und der im Jahre 1816 als Violinist in die Musikkapelle eingetretene, nun 78jährige und noch immer

---

3 Die am 5. Juli 1874 enthüllte marmorne Gedenktafel an der Außenseite des Hauses trägt irrthümlich das Datum 7. Dec. 1811.

active Joh. Lorenz, Sohn des am 12. Oct. 1817 verstorbenen vorzüglichen Contrabassisten Joseph Lorenz.

Eisenstadt hat alle Wandlungen der fürstlichen Musikkapelle an sich vorübergehen sehen, ihr allmähliches Entstehen und Wachsen, ihre Tage des höchsten Glanzes und ihren Verfall. An der Hand der für Kunst und Wissenschaft begeisterten Fürsten des Hauses Esterházy [4] sind wir hier im Stande, die so reiche Geschichte der Musikkapelle, die bis auf Paul, den eigentlichen Begründer des Fürstenhauses zurückreicht, in allen Stadien zu verfolgen.

Schon Paul's Vorgänger, Graf Nicolaus, hielt sich an seinem Hofe einen Harfenspieler. Nicolaus war Obergespan mehrerer Comitate, wurde 1625 zum Palatin erwählt und starb, 63 Jahre alt, am 11. Sept. 1645 auf seinem Lieblingssitze Großhöflein.

Paul, geboren am 8. Sept. 1635, empfing am 8. Dec. 1687 von Kaiser Leopold I. das Fürstendiplom [5] und nächstfolgenden Tages setzten er (als Palatin) und der Graner Erzbischof Georg Széchenyi dem Erzherzog Joseph als erstem erblichen Könige von Ungarn die Krone des heiligen Stephan aufs Haupt. Fürst Paul war ein hochbegabter Mann, erfüllt von tiefer Religiosität, ein Tröster der Armen, gleich ausgezeichnet als Kriegsheld wie als Diplomat und beseelt von Liebe zur Kunst und Wissenschaft. Nebst seiner schriftstellerischen Thätigkeit in religiöser Richtung pflegte er mit besonderer Vorliebe auch die Tonkunst. Er befestigte die von seinem Vater erbaute Burg Forchtenstein in Ungarn, legte daselbst die berühmte Schatzkammer an und schuf eine weitläufige Bildergalerie, die Porträts aller Ahnen des Hauses umfassend. Des von ihm erbauten Schlosses und der projectirten Kuppelkirche in Eisen-

---

4 Ausführliches über das fürstl. Haus Esterházy giebt die Monographie von Emerich von Hajnik. Oesterr. Revue, 3. Jahrg., 4. Bd., 1865.

5 Vorläufig nur für seine Person. Karl VI. dehnte den Fürstentitel (23. Mai 1712) auf den jeweiligen Erstgebornen und Majoratsherrn derselben Linie aus; Joseph II. (21. Juli 1782) auf sämmtliche Descendenten.

stadt wurde schon gedacht. Mit welcher Begeisterung dieser große Fürst seiner Kirche huldigte, zeigt eine im Jahre 1692 unternommene wahrhaft großartige Procession nach der schon früher erwähnten Wallfahrtskirche Mariazell [6], die ihres Gleichen sucht. Es sind dabei auch Trompeter und Paukenschläger genannt, ferner die Musiker paarweise einherschreitend und die Litaneien singend. Im Fall diese Musiker nicht schon damals einen selbständigen Kirchenchor des fürstl. Hausstaates bildeten, datirt dessen Bestehen doch aus dem ersten Jahre des nächstfolgenden Jahrhunderts, da ihn der rituale Gottesdienst der im Jahre 1701 mit den beiden Beneficien der Probsteien zu Groß- und Kleinhöflein incorporirten Schloßpfarrkirche bedingte. Einen schlagenden Beweis, daß der Fürst jedenfalls auf Bildung eines Vocalchores bedacht war, liefert ein im Original erhaltener

---

6 Die Ordnung des Zuges war folgende: Der Führer der Procession in langem blauen Kleide, einen Kranz auf dem Haupt und Stab und Wappen tragend; drei gleich geschmückte Männer, die große rothe, vergoldete Fahne tragend; 3860 Knaben aus allen Dominien, zwei und zwei gehend, nach jedem Hundert ein Paar Fahnen; 2360 erwachsene Männer; 1050 ältere Einwohner der Dominien; 100 Bürger von Eisenstadt, in ihrer Mitte die Stadtfahne; Knaben mit kleinen Fahnen, denen die Trompeter und Paukenschläger folgten; die Musiker, paarweise und die Litanei singend; eine Standarte mit 6 Ministranten und hierauf die 15 Mysterien des Rosenkranzes; die Pfarrer und andere Geistliche in Chorröcken; die Statue des Jesuskindlein auf einer Stange getragen; 4 Geistliche in vollem Ornate; 4 Prälaten und andere Geistliche mit Musikern; der Palatin Paul Esterházy selbst; viele Grafen und Freiherren paarweise, namentlich die Grafen Ladislaus Csáky, Emmerich und Peter Zichy, 3 Söhne des Palatin (Adam, Joseph und Sigismund), die Grafen Joseph und Franz Esterházy, Stephan Nádasdy ꝛc., der übrige Adel und die Hof-Dienerschaft; 8 weiß gekleidete Jungfrauen mit goldenen Kronen auf dem Haupte, Stäbe und Wappenschilder tragend; 4 gleich gekleidete Mädchen mit der Statue der h. Jungfrau; die Gemahlin des Palatin; mehrere Gräfinnen, die Witwen Esterházy und Nádasdy, die Comtessen Klara, Juliana, Christina, Maria Esterházy und andere Damen; 120 Edlere Damen; 1235 Jungfrauen aus den verschiedenen Dominien, mit aufgelösten und bekränzten Haaren; 710 Frauen; 510 Männer, ihre Arme in Kreuzesform ausstreckend und jede dieser Abtheilungen von Fahnenträgern geleitet. Endlich noch schlossen Kutschen und Wagen, Kameele und Pferde diese Procession, die aus 11,200 Personen bestand. (Nach einer gleichzeitigen lateinischen Handschrift im Archiv des Stiftes Heiligenkreuz.) Der Weg von Eisenstadt nach Mariazell beträgt bei so großem Gefolge etwa 6 Tagereisen.

Contract zwischen Fürst Paul und Johann Joseph Fux, k. k. Musikcompositor, nachmaligem Hofkapellmeister. Dieses mehrfach interessante Document, von beiden Parteien unterzeichnet, ist ausgefertigt zu Wien am 1. Juni 1707 und besagt, daß sich Fux verbindlich macht, zwei castrirte Knaben „in der Singerkunst" zu informiren, wofür er monatlich ein Honorar von 10 Fl. für jeden Knaben erhält. Da Fux ferner verspricht, beide Knaben der besseren Bequemlichkeit halber gemeinschaftlich mit den in seinem Hause befindlichen Sängerknaben (also jenen von St. Stephan, wo Fux zur Zeit als Kapellmeister beim Gnadenbild fungirte) auch in litteris informiren lassen zu wollen, so legt der Fürst den Präceptoren für ihre Mühe weitere 20 Fl. jährlich bei. Einem zweiten Contract zufolge, datirt 9. Nov., erhielt Michael Hämmerl, der Grundschreiber der Kirche St. Dorothee zu Wien, auf ein halbes Jahr 100 Fl. baar und hatte dafür den Knaben „guette Kost, beeden täglich ein Maß Wein" zu verabfolgen, wie auch „die weiße Wesch waschen zu lassen". — Fürst Paul nahm aber auch selbst Einsehen in das Wesen der Tonkunst, und daß er die Composition mit Ernst betrieb, bezeugen die von ihm in Musik gesetzten ein- und mehrstimmigen Kirchenlieder auf alle Festtage im Jahr; als Begleitung dienen abwechselnd Orgel, Violinen, Violen und Baß, Fagott, Trompeten und Pauken. Die Melodien sind wahrhaft kirchlich, fließend und leicht sangbar und Harmonie und Stimmführung zeigen eine gewandte Handhabung des mehrstimmigen Satzes. Diese Kirchenlieder erschienen in einem Bande, groß Format, mit luxuriösem Titelblatt und jede Stimme für sich, sauber in Kupfer gestochen, im Jahre 1811.[7] Der Fürst hatte schon im Jahre 1701 wegen Stich der Platten mit den in der Chronik erwähnten Universitäts-Kupferstechern Jakob Hoffmann und Joh. Jakob Freundt in Wien unterhandelt. Die Genannten

---

7 Der Titel lautet: Harmonia coelestis seu Moelodiae Musicae Per Decursum totius Anni adhibendae ad Vsum Musicorum Authore Pavlo sacri Romani Imperij Principe Estoras de Galanta regni hungariae Palatino. Anno Domini MDCCXI. Wir finden hier noch die den Ursprung des fürstl. Hauses bezeichnende Schreibart Estoras. Haydn datirte seine Briefe aus Esterház in gleicher Weise. Noch 1774 erscheint im Almanach von Wien: In der Wallnerstraße Nr. 164 Nikolaus Fürst von Estoras.

verpflichteten sich damals, das ganze Werk, 300 Seiten (ohne Titelblatt) auf 150 Kupferplatten bis Januar 1702 abzuliefern. Die Arbeit verzögerte sich aber, wie der Titel zeigt, bis zum Jahre 1711. Für Stich und für Platten erhielten Hoffmann und Freundt zusammen 550 Fl. nebst drei Eimer Ungarwein. Fürst Paul verschied am 26. März 1713 zu Eisenstadt und wurde daselbst in der von ihm gestifteten Familiengruft beigesetzt.

Unter Michael, Paul's ältestem Sohn und Nachfolger, lassen sich schon, wenn auch vorerst nur mit Hülfe der Pfarr-Register und Rechnungs-Vorlagen, einzelne Musiker nachweisen, unter ihnen namentlich der fürstl. Hofmusikus Ferdinand Andreas Lindt, der im Jahre 1720 als 78jähriger Greis starb. Seine sechs Kinder wurden sämmtlich in die Kapelle aufgenommen und reicht einer seiner Söhne sogar noch in die Zeit Haydn's. Außer den Hof- und Feldtrompetern und Paukern, die, wie die andern Musici, verpflichtet waren, zu jeder Zeit in Eisenstadt und auf Reisen auf dem Kirchenchor und bei der Tafelmusik mitzuwirken, sind seit dem Jahre 1715 mehrere Hofmusici namhaft gemacht, unter ihnen der Lautenmeister und nachherige Tenorist Anton Aloys Durant und bereits auch ein Kapellmeister, Wenzel Zivilhofer. Der Name des Letzteren erscheint zum erstenmal im Jahre 1715 bei einem Taufact; zwei Jahre später versehen Fürst Michael und die Fürstin Anna Margarethe bei seinem Kinde Pathenstelle; Zivilhofer stand somit beim Fürstenhaus in Gnaden.

Mit dem 1. Jan. 1720 gewinnen wir endlich festen Boden. Fürst Michael scheint mit diesem Tage die Kapelle neu geregelt zu haben. Elf Decrete liegen vor; von den 6 Hof- und Feldtrompetern haben einige schon vordem gedient und müssen nun zum Theil auch auf dem Chor als Sänger mitwirken; den 6 Lindt'schen Kindern ist eine Beihülfe an Geld ausgeworfen; Antonie Lindt wird als Hof-Discantistin angestellt; der Lautenmeister Durant erscheint abermals; in dem Castraten (Altist) Hans Paulus Kniebandt, der später die beste Convention bezog, ließe sich etwa einer der früher genannten, im Jahre 1707 nach Wien gesandten Sängerknaben vermuthen, wenn dem nicht das Taufbuch der Stadtpfarre widerspräche, das schon 1688 diesen Paulus als Sohn des Andreas Kniebandt

Inwohner von Eisenstadt, aufweist; es wäre demnach ein sehr alter Knabe gewesen, mit dem sich wiederum „täglich ein Maß Wein" eher vereinbaren ließe. Als Schlußstein reiht sich das Decret des genannten Kapellmeisters (Capellae Magister) Wenzel Zivilhofer an; er bezog einen Jahresgehalt von 320 Fl. sammt Quartiergeld, täglich ein Maß Wein, ein Paar Semmeln, jährl. 4 Klafter Holz und das übliche sonstige Deputat. Sie Alle sind wie vordem verpflichtet, mit ihrem Talent dem Fürsten aller Orten, in der Kirche und bei der Tafel zu dienen, der Kapellmeister überdies als Componist und ausübender Musiker. Die jährliche Ausgabe für diese Musikkapelle (die Naturalien in Geldeswerth berechnet und die Gehalte des Probst und zweier Kapläne inbegriffen) betrug 3058 Fl. 14 Kr. rhn.

Fürst Michael starb zu Wien am 24. März 1721 und wurde am 28. in Eisenstadt in der Gruft seiner Väter beigesetzt. In Ermangelung eines leiblichen Erben folgte ihm in der Regierung des Majorats sein Bruder Joseph, geb. am 12. Mai 1687, vermählt am 22. Mai 1707 mit Maria Octavia, Tochter des Reichsfürsten Georg Julius von Gilleis. Joseph's Regierung zählte nur nach Wochen; er starb schon am 7. Juni desselben Jahres.

Das Majorat kam nun an seinen Sohn Paul Anton, geb. am 22. April 1711. Da derselbe aber noch als unmündig unter Vormundschaft stand, regierte seine Mutter, der wir in Wien im Michaelerhause begegnet sind, wo sie gleichzeitig mit Haydn unter demselben Dache wohnte und auch daselbst am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre starb.

Unter der Fürstin Maria Octavia wurde das früheste Conventional der fürstl. Musikkapelle angelegt und dieselbe reorganisirt; die jährlichen Ausgaben an Geld und Geldeswerth wurden zugleich auf 1479 Fl. 55 Kr., also unter die Hälfte des frühern Betrags, herabgedrückt. Der Stand der Kapelle war nun folgender: 1 Discantistin (Antonie Lindt), 1 Discantist (Paul Huszár, später Tenorist), 1 Altist (der Castrat Kniebandt), 2 Bassisten (Franz Payr, später Organist, und Joh. Georg Thonner). Des früheren Kapellmeisters geschieht keiner weiteren Erwähnung; auch kein Chorregent ist genannt, doch vertrat diesen Posten 7 Jahre lang aushülfsweise der erwähnte Bassist Thonner, der auch bei der Buchhalterei verwendet wurde und

erst 1761, 66 Jahre alt, starb. Das Orchester (2 Violinen, 1 Violon, 1 Fagott sammt Orgel) war ausschließlich durch die Brüder Lindt vertreten. Die Genannten bezogen reichliches Deputat, das ihren Gehalt in Geld häufig überstieg. [8]

Die wichtigste Ernennung unter der Fürstin war die eines Kapellmeisters, dessen Name vorerst nur aus den Quittungen ersichtlich ist. Die Nachrichten über diesen höchst eigenthümlichen Mann sind so spärlich, daß wir hier auch auf anscheinend geringfügige Einzelheiten Rücksicht nehmen müssen. Die Anstellung des Gregorius Josephus Werner als Kapellmeister datirt vom 10. Mai 1728; sein Gehalt betrug jährlich 400 Fl., nebst 28 Fl. Quartiergeld, nur zweimal während seiner langen Dienstzeit durch kleine Deputate ergänzt. Das Vorleben Werner's ist in tiefes Dunkel gehüllt; nichts deutet darauf hin, wo und wann er geboren und wo er seine Ausbildung genoß. Am nächsten liegt noch die Vermuthung, daß er, wenn auch nicht in Wien geboren [9], sich doch daselbst nicht blos vorübergehend aufgehalten hat. Dafür spricht zunächst seine Burleske „Der Wiener Tandelmarkt". Daß er etwa ein Schüler von Fux gewesen, dafür zeugen seine contrapunktischen Compositionen. Jedenfalls hat Werner diesen Meister hoch geschätzt, denn er schrieb sich dessen Missa canonica vollständig ab, wie er auch Messen von Caldara, Reutter u. A. copirte. Wie sehr sich Werner zu der strengen Schreibart hingezogen fühlte und sie mit seltener Ausdauer sich zu eigen zu machen bemühte, beweist seine noch vorhandene Abschrift eines im Jahre 1643 in Nürnberg erschienenen geschätzten Lehrbuchs der Tonkunst von J. A. Herbst. [10] Laut Quittung des fürstl. Hausmeisters in Wien wurden Werner am 15. Juni

---

8 Beispielsweise hatte der Fagottist Anton Lindt 34 Fl. Jahresgehalt, 8 Fl. Quartiergeld, 10 Fl. Holzgeld, 300 Pfd. Rindfleisch à 4 d. = 12 Fl.: 1 Schwein = 6 Fl., $^1/_2$ Eimer Rüben, ditto Kraut = 1 Fl., zusammen 71 Fl. (1 Fl. = 60 Kr.; 1 Kr. = 6 Denar.)

9 Die Pfarr-Register geben über Werner keinen Aufschluß.

10 Musica Poëtica, sive compendium melopoëticum, das ist: Eine kurtze Anleitung, vnd gründliche Vnterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesen Praeceptis vnd Regulis componiren, vnd machen soll ꝛc. anjetzo publiciret vnd zum Druck verfertiget: durch Johann Andream Herbst, Capellmeistern in Nürnberg, MDC.XXXXIII.

1728 zwei Wagen für ihn und für sein Gepäck zur Fahrt nach Eisenstadt gestellt. Vorher aber besorgte er noch den Ankauf eines Violoncells für den jungen Fürsten beim kais. Hof-Lautenmacher Anton Posch und einige Instrumente für den Kirchenchor, wie auch die Copiatur verschiedener Kirchenmusikalien von Schmidt, Fux, Oettl, Reinhard, Ziani, Paumann und Caldara, deren Anschaffung nahezu 400 Fl. betrug. (Auch hier deuten die Namen auf genaues Vertrautsein mit Wiener Verhältnissen.) Werner war ein fleißiger Mann; kaum in Eisenstadt angekommen, fing er an für Kirche und Kammer zu componiren und jedes Jahr vermehrte die Zahl seiner Arbeiten, die er sogar selbst in die einzelnen Stimmen auszog und das grobe Papier dazu aus freier Hand selbst rastrirte. Bald nach seiner Anstellung muß Werner geheirathet haben; auch hierüber führten die Nachforschungen nicht zum gewünschten Resultat. Seine Frau, Elisabeth, war so weit musikalisch gebildet, daß sie im Stande war, selbst zu unterrichten. Bei der Taufe des ersten Sohnes, geb. 11. Jan. 1731, vertrat der Fürst Pathenstelle; beim nächsten Knaben ließen sich Philipp Werner und seine Frau, Anna Maria, (möglicherweise die Eltern Werner's) in absentia durch Einwohner von Eisenstadt vertreten. Es folgten noch mehrere Kinder, von denen aber nebst den genannten keines die Eltern überlebte. Die Frau starb am 22. Sept. 1753, alt 48 Jahre. Nach dem Tode der Sängerin Antonie Lindt (1736) hatte Werner auf kurze Zeit zur Haltung eines Discant-Jungen nebst 24 Fl. Lehrgeld ein ansehnliches Deputat; nachdem dieses entfiel, bezog Werner von Nov. 1738 angefangen für beständig an Naturalien jährlich 15 Eimer Wein (à 3 Fl.) und 15 Metzen Korn (à 1 Fl.), ferner seit 1740 für seinen Knaben Paul Anton, der in der Kirche den Alt sang, 50 Fl. Nach dem Tode desselben sang Werner selbst den Alt [11] und bezog den genannten Extra-Gehalt fort. Im Jahre 1759 aber versagte seine Stimme gänzlich, nachdem schon vorher ihre Gebrechlichkeit die

11 Den Castraten gegenüber, die durch eine unnatürliche Procedur ihre ursprünglichen Stimmittel zu erhalten wußten, gab es Sänger, die durch künstliche Ausbildung des Falsetts im Stande waren, die Aufgaben einer Altstimme auszuführen.

Anstellung einer Sängerin erheischte. In der Mitte der 40er Jahre wurden Werner jährlich vier Kremnitzer Ducaten (= 16 Fl. 80 d.) bewilligt zum Druck der Textbücher seiner Charfreitags-Oratorien, die seit 1729 alljährlich in der Schloßcapelle, beim h. Grabe in der Capelle der hochadeligen Chorfrauen bei St. Joseph (das spätere sogenannte Darmstädtische Haus) und auch in der Spitalscapelle abgesungen wurden. (Die letzte Quittung datirt Febr. 1761.) Im Jahre 1735 widmet Werner dem aus Frankreich zurückgekehrten Fürsten, der sich am 26. Dec. 1734 zu Luneville mit Maria Anna Louise, Marchesa von Lunati Visconti, vermählt hatte, ein größeres Werk, 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß umfassend; die umständliche und unterwürfige Dedication giebt zugleich in dem damals unvermeidlichen Chronogramm die genannte Jahreszahl. Im Nov. 1738 bittet Werner, der Fürst wolle „einige neue musikalische Stücke, 5 Symphonien und 1 Imitations-Concert aus denen ital. Sing-Arien" in Gnaden annehmen. Ihre Vorlage hatte noch einen besondern Grund: Werner unterbreitet zugleich die Klage, daß die ihm gnädigst bewilligten 15 Eimer Wein (Eisenstädter Hamb, d. i. Ausmaß) ihm, „aber gewiß nicht absichtlich, sondern aus Versehen", in heurigem (diesjährigem) Bergrecht-Wein ausgeliefert wurden, während doch alle andern Hofmusici einen dergleichen alten Wein beziehen; er bittet daher demüthig um Abhülfe, da ihm „wegen vielfältig sitzender Arbeit ein dergleichen junger unverjährter Wein an der Gesundheit höchst schädlich seye"; solcher Gnade sich würdig zu zeigen, werde mit unermüdetem Fleiße bemüht sein Sr. hochfürstl. Durchlaucht „unwürdiger Capellmaister". Da wir diesem wunderlichen Manne mit seiner anspruchslosen Treue und seinem derbbiedern Wesen nochmals begegnen werden, nehmen wir für diesmal von ihm Abschied. Der Ausspruch Lessing's: „Viele sind berühmt, viele verdienen es zu sein", trifft bei Werner insofern zu, als er jedenfalls das Zeug dazu hatte, unter andern Verhältnissen eine hervorragendere musikalische Stellung einzunehmen, als ihm beschieden war. Haydn war hierin glücklicher; die Zeiten hatten sich geändert, er konnte sich mit tüchtigen Musikern umgeben und sein Fürst lebte sozusagen nur für die Kunst und ließ es nicht an Anregung fehlen. Wie sehr Haydn seinen Vorfahr im Amte schätzte, obwohl ihn Werner einen „Mode-

hansl" und „G'sanglmacher" nannte, werden wir noch erfahren.[12] —

Paul Anton wurde im Jahre 1734 großjährig und trat somit das fürstliche Majorat an. Für unsere Aufgabe gewinnt seine Person eine besondere Bedeutung. Seine Mutter hatte in ihm unleugbar Sinn und Liebe für die Tonkunst genährt; er spielte auch selbst Violine und Violoncell und scheint er einen der genannten Brüder, den Violinisten Joseph Lindt, von dem eine Rechnung für Instrumenten-Zurichtung vorliegt[13], zum Lehrer gehabt zu haben. Sein Interesse für Musik bezeugen vornehmlich noch vorhandene zahlreiche, von ihm in Wien, Dresden, Mailand, Rom und Neapel gesammelte Partituren von Opern, Serenaten, Pastoralen und Instrumentalwerken, über welche ein von Champée, Violinisten im Orchester der franz. Komödie im Theater nächst der Burg (siehe die Chronik) im Jahre 1759 verfaßter, kalligraphisch ausgearbeiteter und dem

---

12 Werner war in Eisenstadt gleichsam lebendig begraben. Walther (Music. Lexicon, 1732) führt ihn gar nicht an. Erst sein späterer schriftlicher Zusatz im eigenen Hand-Exemplar lautet: „Werner (Georg) ist jetzo (1736) Capellmeister beym Fürsten Esterhasi zu Wien." Gerber (Lexicon der Tonkünstler, 1792), also über 50 Jahre später, spricht von Werner, „hochfürstl. Esterhasischer Kapellmeister zu Eisenstadt in Ungarn, um 1736, war vielleicht der Vorfahr unsers großen Haydn im Amte", und führt dann 2 komische Cantaten und 1 Instrumental-Composition an, die er in der 2. Aufl., IV. Theil, 1814, mit dem musik. Instrumental-Calender ergänzt. Marpurg und Mattheson nennen Werner nirgends und wenn er sonst erwähnt ist, geschieht dies meistens nur im Hinblick auf seine Compositionen komischer Art. Ausführlicheres giebt Aloys Fuchs in der Allg. Wiener Musik-Zeitung, 1843, Nr. 85. Ein zweiter Aufsatz im folgenden Jahrgang, Nr. 56, stammt offenbar von einem Lokalvertrauten, aber in beiden Fällen wimmelt das Biographische von Irrthümern. Am verbreitetsten und mit aller Bestimmtheit erzählt war selbst unter den jüngern Mitgliedern der fürstl. Kapelle folgende Märe: Haydn sei von Esterház heraufgekommen, um seine 6/4 Messe G-dur zu produciren; sie mißfiel Werner derart, daß Haydn zu seiner Ehrenrettung einen zweiten Versuch machte und die bekannte (Cäcilien-?) Messe im strengen Stil schrieb und sie Werner vorlegte und von da an datirte sich dann Werner's Achtung für Haydn. Es genügt, daran zu erinnern, daß die G-dur-Messe 1772, 6 Jahre nach Werner's Tod, geschrieben ist.

13 „Rechnung des Jos. Lindt, was vor des gnädigsten Fürsten Instrument wegen Zuricht ist ausgelegt worden" (dat. 1728).

kunstsinnigen Fürsten gewidmeter Katalog in franz. Sprache ebenfalls sich erhalten hat. Der Vermählung des Fürsten mit der Marchesa von Lunati Visconti aus Lothringen wurde schon gedacht. Die Ehe blieb kinderlos; die Fürstin starb zu Eisenstadt am 4. Juli 1782. Im Jahre 1750 übernahm der Fürst den Gesandtschaftsposten am neapolitanischen Hofe; vor und nach dieser Zeit hatte er sich im Erbfolge- und im siebenjährigen Kriege hervorgethan und stieg bis zur Würde eines Feldmarschalls. Zweimal stellte er seiner Monarchin ein ganzes wohlausgerüstetes Husarenregiment unentgeltlich zur Verfügung. In der reichverzierten Uniform seines Regiments, im blauen Dolman und geschmückt mit dem Ritterorden des goldenen Vließes sehen wir ihn denn auch im Schlosse zu Forchtenstein abgebildet, umgeben von 80 Offizieren seines Regiments in ebenso viel einzelnen nach dem Leben porträtirten Oelgemälden. Nahezu drei Jahrzehnte stand die Musikkapelle unter der Obhut dieses Fürsten; wir sehen sie in diesem Zeitraume stetig, wenn auch langsam vorwärts schreiten, doch bewegte sie sich immer noch in bescheidenen Dimensionen, eben groß genug, um den Kirchendienst und die Tafelmusik zu versehen und etwa mit Beiziehung von italienischen Sängern aus Wien ein Familienfest im fürstl. Hause mit einem größeren dramatischen Werk zu verherrlichen. So wurde im Jahre 1755 zum Geburtstag des Fürsten im Schlosse eine Ecloga Pastorale von Abbate Giov. Claudio Pasquini, Musik von Francesco Maggiore, aufgeführt, von der noch Textbuch und Partitur vorhanden sind. Daß diese kleine Kapelle im Stande war, auch Werner's Oratorien und Messen auszuführen, zeugt von der Tüchtigkeit jedes Einzelnen.

Kurz nach des Fürsten Regierungsantritt wurde das Orchester zum erstenmale mit Flöte, Oboe, Posaune und Pauke verstärkt und wer außerdem im Haushalt des Fürsten zu singen oder ein Instrument zu spielen verstand, sah sich, mit oder ohne seinen Willen, nach Bedarf in die Kapelle eingereiht.[14] So

---

14 Die Sitte, das dienende Personal zu häuslichen Musik-Productionen zu verwenden, war bekanntlich im vorigen Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Charakteristisch ist in dieser Beziehung eine Ankündigung der Wiener Zeitung

finden wir namentlich in den 50er Jahren mehrere Kanzleibeamte gleichzeitig als Musiker genannt. Bei der Tafelmusik und auf dem Chor halfen auch die Schullehrer der benachbarten Oerter Groß- und Klein-Höflein als Fagottisten aus; der Schloß-Schulmeister Jos. Diezl sang im Chor als Tenorist und war auch bei der Feldmusik eingereiht, und sein Weib war zugleich gehalten, den Kapellenchor zu frequentiren. Im Jahre 1754 war der Unterhalt der Kapelle (incl. Naturalien in Geld berechnet) [15] auf 2723 Fl. gestiegen. Den höchsten Gehalt bezog merkwürdigerweise der Pauker Adamus Sturm (sammt Naturalien 285 Fl.); ihm zunächst die beiden Oboisten Karl Braun und Anton Kreibig (200 und 227 Fl.). Durchschnittlich bezog jeder Musiker damals jährlich außer dem Gehalt in Geld an Naturalien 300 Pfd. Rindfleisch, 1 Stück Schwein, 9 Eimer Wein, 30 Pfd. Schmalz, 12 Metzen Korn und Weizen, 40 Pfd. Salz, 30 Pfd. Kerzen, 6 Klafter Holz und die übliche Aushülfe für die Küche. Der genannte Adamus Sturm (gest. 1771) diente dem Fürstenhause bei 30 Jahren und war, wie noch die erhaltene, obwohl stark verwitterte Grabschrift zeigt [16], einer jener wunderlichen Käuze, deren die Kapelle zu jeder Zeit Mehrere aufzuweisen hatte.

Am 1. Jan. 1759 erhielt das Sängerpersonal der Kapelle den bis dahin bedeutsamsten Zuwachs: Der bereits in der Chronik genannte Karl Friberth wurde als „Tenorist und Hofstaat-Musikus“ angestellt; genau ein Jahr später, am 1. Jan. 1760, fand die Aufnahme der ihm ebenbürtigen Discantistin, Anna Maria Scheffstos als „Chor- und Cameral-Singerin“ statt.

---

vom Jahre 1789: „In ein hiesiges Herrschaftshaus wird ein Bedienter gesucht, welcher die Violine gut spielen, und schwere Claviersonaten zu accompagniren versteht.“

15 Die Naturalien waren damals zu folgenden Preisen berechnet: 1 Pfd. Rindfleisch 5 d.; 1 Schwein 7 Fl.; 1 Pfd. Schmalz 20 d.; 1 Pfd. Salz 4 d.; je 1 Metzen Weizen 1 Fl. 50 Kr.; Korn 1 Fl.; Küchenspeise (Grünzeug) 3 Fl.; 1 Eimer Kraut und Rüben 1 Fl. 50 Kr.; 1 Eimer Wein 3 Fl.; 1 Klafter Holz 2 Fl. Außerdem noch Quartiergeld durchschnittlich 12—16 Fl. (Geldeswerth siehe Anm. 8.)

16 Die Grabschrift beginnt im Tone eines echten Hagestolzen: „Hier ruht Adamus Sturm — Der nie verehelight war, — Er zog ins Toden-Reich — Nach fünfundsechzig Jahr“ — —.

Der Fürst, erst jetzt stätig sich in Eisenstadt aufhaltend, war offenbar im besten Zuge, seine Kapelle zu verbessern. Der früher erwähnte Besuch beim Grafen Morzin und die Bekanntschaft mit Haydn's Compositionen mochte ihn vollends darauf aufmerksam gemacht haben, daß sein bereits alternder und kränkelnder Kapellmeister nicht mehr im Stande war, erhöhten Anforderungen zu genügen. Ein Ersatz war dringend geboten. Und wie im Leben die Umstände oft wunderbar ineinander greifen, so traf es sich auch hier, daß in eben diese Zeit die Auflösung der Morzin'schen Kapelle fiel. Der Fürst griff rasch zu und versicherte sich der Person des frei gewordenen gräfl. Musikdirectors, dem das dargebotene neue Asyl um so erwünschter sein mußte, als es ihn so unerwartet von der Sorge um den kaum erst errichteten eigenen Hausstand befreite.[17]

---

17 Obwohl es zwecklos und ermüdend wäre, in der Folge bei jedem bedeutenderen Moment in Haydn's Lebenslauf die mancherlei verbreiteten willkürlichen Ausschmückungen jedesmal zu widerlegen, sei doch hier der Anekdote gedacht, mit der Carpani (Le Haydine, p. 88) Haydn beim Fürsten Esterházy einführt. Sie wurde von Fétis (Biogr. univ. des Musiciens) aufgenommen und wird regelmäßig noch in neuester Zeit nacherzählt, z. B. in Schoelcher's The life of Handel, engl. Uebersetzung, London 1857, p. 368; in Les Musiciens célèbres, par F. Clément, Paris 1868 (Artikel Haydn) etc. Es heißt: Fürst Esterházy habe bei Aufführung der Haydn'schen Symphonie beim Grafen Morzin den damals kranken Componisten nicht gesehen. Der Fürst wird später durch seinen Orchesterdirector Friedberg an Haydn erinnert. Friedberg räth Haydn eine Symphonie zu schreiben (es wird auch gleich eine „fünfte in C ¾" als solche bezeichnet). Bei der Aufführung ist der Fürst entzückt und fragt nach dem Componisten. „Von Haydn", antwortet Friedberg, indem er den zitternden Musiker vorstellt: „Quoi! la musique est de ce Maure? He bien! Maure, dès ce moment tu es à mon service. Comment t'appelles-tu? — Joseph Haydn. — Mais je me souviens de ce nom; tu es déjà de ma maison: pourquoi ne t'ai-je pas encore vu? Va, et habille toi en maître de chapelle; je ne veux plus te voir ainsi: tu es trop petit, ta figure est mesquine; prends un habit neuf, une perruque à boucles, le rabat et les talons rouges; mais je veux qu'ils soient hauts, afin que ta stature réponde à ton mérite. Tu entends, va, et tout te sera donné." Und Haydn? . . . Der „Mohr" zog sich ehrerbietig in einen Winkel des Orchesters zurück, „songeant avec regret à la perte de ses cheveux et de son élégance de jeune homme." Diese Scene (ergänzt die Anekdote) trug sich am 19. März 1760 zu. — Die Haltlosigkeit der hier mitgetheilten Fabel ergiebt sich allein schon aus dem Umstande, daß

Ueber die vorausgegangenen Verhandlungen liegt zwar nichts Näheres vor, doch hat sich uns die in Wien am ersten Mai 1761 ausgefertigte „Convention und Verhaltungs-Norma" (Beil. V.) erhalten, die uns mit ihren vierzehn Paragraphen einen reichen Ersatz bietet. Demnach (§. 1) wurde „Er Joseph Heyden" als Vice-Kapellmeister in die Dienste des Fürsten Esterházy dergestalt aufgenommen, daß, während der bisherige Kapellmeister Gregorius Werner, „obwohl er hohen Alters und Kränklichkeit halber nicht wohl im Stande ist, seiner Pflicht gehörig nachzukommen, er dennoch in Ansehung seiner langjährigen, treu und emsig geleisteten Dienste als Ober-Kapellmeister verbleibt" und Joseph Haydn ihm, was die Kirchenmusik betrifft, subordinirt sein wird. In allen andern Fällen aber, wo immer Musikaufführungen stattfinden, werden sämmtliche Musiker an ihren Vice-Kapellmeister angewiesen. (Diese Ordnung zielt bereits auf eine vermehrte Thätigkeit der Kapelle, auf dramatische und auf Orchester- und Kammermusik-Aufführungen.) §. 2. Von dem nunmehr als Hausofficier angesehenen und gehaltenen Vice-Kapellmeister wird erwartet, daß er sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal, sondern bescheiden, ruhig und ehrlich aufzuführen wissen wird, wie es dem ehrliebenden Hausofficier eines fürstl. Hofstaates wohl ansteht. Daß ferner bei Productionen vor der hohen Herrschaft Er Vice-Kapellmeister sammt den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Joseph Heyden selbst sauber erscheine, sondern daß er auch seine Untergebenen dazu anhalte, daß sie ihrer ertheilten Vorschrift gemäß in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert und entweder in Zopf oder Haarbeutel, jedoch Alle durchaus gleich, sich sehen lassen. §. 3. Da die Musiker an ihn als ihren Vice-Kapellmeister angewiesen sind, wird Er Joseph Heyden sich um so exemplarischer aufführen, damit dieselben an seinen guten Eigenschaften ein Beispiel nehmen können, daher er auch jede Familiarität, Gemeinschaft in Essen, Trinken und andern Umgang zu vermeiden hat, um den ihm gebührenden Re-

---

die Esterházy'sche Kapelle weder damals noch je überhaupt einen Orchesterdirector Friedberg besessen hat. Wohl aber ließe sich annehmen, daß der Sänger Friberth, der davon gehört, daß Haydn frei geworden, den Fürsten an ihn erinnert haben mag.

spect nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten und die Untergebenen zur schuldigen Parition um so eher zu vermögen, je unangenehmer etwaige Uneinigkeiten die Herrschaft berühren müßten. §. 4. Solle Er jede anbefohlene Composition sofort ausführen, jedoch Niemanden mittheilen, noch weniger abschreiben lassen, auch ohne eingeholte Erlaubniß für Andere nichts componiren. §. 5. Hat Er Joseph Heyden alltäglich in Wien oder auf den Herrschaften Vor- und Nachmittags im Antichambre zu erscheinen und abzuwarten, ob eine Musik anbefohlen sei und dafür zu sorgen, daß alle Musiker zu rechter Zeit erscheinen und zu spät Kommende oder gar Abwesende zu notiren. §. 6. Wird Er etwaige Uneinigkeiten und Beschwerden unter den Musikern nach Möglichkeit zu schlichten trachten, um der hohen Herrschaft in unbedeutenden Fällen keine Ungelegenheit zu verursachen, und nur dann, wann etwas besonderes vorfalle, welches Er Joseph Heyden nicht selbst im Stande sei, auszugleichen oder zu vermitteln, darüber an die hochfürstl. Durchlaucht berichten. §. 7. Hat Er Vice-Kapellmeister auf Erhaltung der Musikalien und musikalischen Instrumente zu achten und für dieselben zu haften. §. 8. Wird Er Joseph Heyden gehalten, die Sängerinnen zu instruiren, damit sie das in Wien mit Mühe und Unkosten von vornehmen Meistern Erlernte auf dem Lande nicht wieder vergessen; auch habe er sich selber in unterschiedlichen Instrumenten, deren er kundig ist, brauchen zu lassen. §. 9. Wird ihm eine Abschrift der Convention und Verhaltungs-Norma zugestellt, damit er seine ihm Untergebenen darnach anzuhalten wisse. §. 10. Uebrigens lasse man all' seine schuldigen Dienste seiner Geschicklichkeit und seinem Eifer über und erachte es um so weniger nöthig, jene zu Papier zu setzen, als die durchlauchtige Herrschaft ohnedem gnädigst hoffet, daß Er Joseph Heyden jederzeit und aus eigenem Antrieb nicht nur obenerwähnte Dienste, sondern auch alle sonstigen Befehle, die ihm nach Erforderniß in Zukunft aufgetragen werden sollten, aufs genaueste beobachte, wie auch das Orchester auf solchem Fuß und in so guter Ordnung erhalte, daß es ihm zur Ehre gereiche und er sich der fernern fürstlichen Gnade würdig machen werde. In Voraussetzung dessen werden ihm (§. 11) jährlich 400 Fl. rhn. von der hohen Herrschaft hiermit accordiret und solle (§. 12) Er Joseph Heyden überdies auf denen Herrschaften den Officiers-

tisch oder einen halben Gulden tägliches Kostgeld erhalten. (Im Conventional ist auch „jährlich eine Uniform" verzeichnet.) Ist (§. 13) diese Convention mit ihm Vice-Kapellmeister vom 1. Mai 1761 angefangen wenigstens auf drei Jahre dergestalt beschlossen worden, daß, im Fall Er Joseph Heyden nach dieser Zeit sein Glück weiters machen wolle, er seine diesfällige Intention ein halbes Jahr voraus kund zu machen schuldig sei. Ingleichen verspricht die Herrschaft (§. 14) ihn Joseph Heyden nicht nur in der gegebenen Frist in Dienst zu behalten, sondern solle ihm auch nach geleisteter vollkommener Satisfaction die Exspectanz auf die Ober-Kapellmeisterstelle zu Theil werden, widrigenfalls es aber der hohen Herrschaft allezeit frei steht, ihn auch während der Dienstzeit zu entlassen. —

Dieses Document bedarf keines Commentars; es gewährt uns einen gründlichen Einblick in die Hausordnung dieser, später so berühmt gewordenen Musikkapelle. Viel wird von Haydn verlangt: er soll Dirigent, Componist, Schiedsrichter, Aufseher und Instructor zugleich sein; im Uebrigen erwartet man von seinem Eifer, daß er die Kapelle auf eine Höhe bringe, die ihm zur Ehre gereiche. Nun! diese Erwartung hat der „ehrliebende Hausofficier" in glänzender Weise erfüllt. Das Fürstenhaus bot ihm ein Gastgeschenk — Er ließ dafür ein schöneres zurück. Mit seinem Eintritt war auch die Stätte geweiht, und nun: „Nach hundert Jahren klingt sein Wort und seine That dem Enkel wieder." Wohl selten hat sich das Wort des Dichters so glänzend bewahrheitet.

Das stete Er, womit der neue Kapellmeister apostrophirt wird, hatte zu jener Zeit durchaus nicht das Abstoßende und Verletzende [18], das unsere Zeit demselben beilegt. Auch Friedrich der Große bediente sich desselben seinem neuen Kapellmeister Reichardt gegenüber, den er anfangs sogar mit „Ihr" (das dem Unterthan galt) anredete. Mit seinen Musikern, selbst mit denen, die ihm täglich accompagnirten und zu denen die vorzüglichsten Künstler zählten, machte der König wenig Federlesens. „Laßt die Musikanten herein!" herrschte er die dienen-

18 Der junge Dittersdorf wußte allerdings seinem Vorgesetzten, dem Grafen Spork, derb darauf zu antworten. Dittersdorf's Lebensbeschreibung, 1801, S. 127.

den Kammerhusaren an.[19] Gleich diesem „Er" heißt es jahrelang in den Amtsberichten des fürstl. Wirthschaftsrathes und in den Verordnungen des Fürsten kurzweg „der Hayden". Es bedurfte des Anstoßes von außen, um hier eine Aenderung zu erzielen, denn als nach seiner Rückkehr von London dem ruhmgekrönten Manne diese Mißachtung von Seite des damaligen Fürsten denn doch zu viel wurde und er sich darüber bei seiner hohen Gönnerin, der Fürstin Maria Josepha Hermenegild bitter beklagte, hieß es von da an in Dienstangelegenheiten immer: „Herr von Haydn" und öfters auch „Wohledelgeborner" oder „Lieber Kapellmeister von Haydn".

Haydn's körperliche Erscheinung können wir uns schon jetzt gegenwärtig halten. Wir haben ihn uns in Uniform zu denken, im lichtblauem Frack mit silbernen Schnüren und Knöpfen, Weste ebenfalls hellblau und mit Silberborden besetzt, nebst gestickter Halskrause und weißer Halsbinde. So stellt ihn ein, etwa gegen Ende der 60er Jahre verfertigtes Oelgemälde (wahrscheinlich von Grundmann) in Esterház dar, in dem ihm jedoch stark geschmeichelt ist. Der überlieferten Beschreibung entspricht zunächst weit eher ein ums Jahr 1770 auf Holz gemaltes Bild von J. A. Gutenbrunn, das in einem vorzüglichen Kupferstiche (in Punktirmanier) von Luigi Schiavonetti in London, und einer lithographirten Nachbildung bei Paterno in Wien erschien. (Ein Nachstich von J. Jenkins, bei Thomas Kelly in London, hat keinen künstlerischen Werth.) Haydn erscheint hier im Civilanzuge etwas vorwärts gebeugt vor einem Clavier sitzend; seine Linke ruht auf den Tasten des Instrumentes, während die leicht erhobene Rechte eine Feder hält und er träumerisch ernst seinen Ideen nachzusinnen scheint. Wie immer, auch außer Dienst, trägt sich Haydn hier einfach und reinlich; also gekleidet, war er zu jeder Minute vorbereitet, Gäste zu empfangen oder vor seinem Fürsten erscheinen zu können.

Die besten Porträts von Haydn bestätigen, was Dies und Griesinger und Andere über Haydn's Erscheinung berichten. Seine Statur war etwas unter mittelmäßiger Größe, stämmig und von derbem Knochenbau; auch schien die untere Hälfte der Figur

---

19 „J. Fr. Reichardt" von H. M. Schletterer, 1865, S. 261 u. 269.

zu kurz gegen die obere, wozu seine Art sich zu kleiden beitragen mochte. Seine Gesichtszüge waren ziemlich regelmäßig, voll und stark gezeichnet und hatten etwas Energisches, fast Herbes, konnten aber im Gespräch durch den Blick und ein anmuthiges Lächeln einen überaus milden und lieblichen Ausdruck gewinnen. Im gewöhnlichen Umgang sprach aus der ganzen Physiognomie und Haltung Bedächtlichkeit und ein sanfter Ernst, der eher zur Würde hinneigte. Laut lachen hörte man ihn nie. Der Blick war beredt, lebhaft, doch mäßig, gütig und einladend; aus diesen dunkelgrauen Augen sprach die reinste Herzensgüte, die nur Wohlwollen kannte. „Man mag mir's ansehen, daß ich's mit Jedermann gut meine", sagte Haydn von sich selber. Die Stirne war breit und schön gewölbt, erhielt aber ein sehr kurzes Verhältniß durch die Art, wie Haydn seine Perücke trug, welche, nur zwei Finger breit über den Augenbraunen entfernt, den obern Theil der Stirne verdeckte. Dieser Perücke mit Zopf und einigen Seitenbuckeln bediente sich Haydn Zeitlebens; die Mode hatte keinen Einfluß auf die Form, Haydn blieb ihr treu bis in den Tod. Da der Meister an einem Polypen litt (wie wir gesehen haben, ein Erbtheil seiner Mutter), so war der untere Theil der Nase unförmlich aufgetrieben und obendrein, wie alle übrigen stark gebräunten Gesichtstheile, mit Pockennarben bedeckt. Dazu trat noch eine derbsinnliche, vorragende Unterlippe und ein massiv breiter Unterkiefer. Haydn's Kopf bot somit ein wunderliches Gemisch von Anziehendem und Abstoßendem, Genialem und Trivialem, welches Lavater, der in seiner Porträtsammlung auch Haydn's Schattenriß besaß, zu der Charakteristik veranlaßte:

> „Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase
> Auch die Stirne ist gut; im Munde 'was vom Philister."

Haydn hielt sich selbst für häßlich und begriff es daher um so weniger, daß er in seinem Leben von so manchem schönen Weibe geliebt worden sei. „Meine Schönheit konnte sie doch nicht verleiten?!" So äußerte er schalkhaft, er, der gleichzeitig freimüthig eingestand, daß er hübsche Frauen immer gern gesehen habe und der ihnen auch immer etwas Artiges zu sagen wußte.

Haydn sprach im breiten österreichischen Dialekt; die Stimme

klang mehr hoch als tief und näselte etwas in Folge des erwähnten Uebels. In der französischen Sprache hatte er wenig Fertigkeit, dafür aber sprach er italienisch geläufig und gerne. Bereits ein Sechziger, veranlaßte ihn der Aufenthalt in London, sich auch mit der englischen Sprache vertraut zu machen. Latein hatte er soweit inne, um seinen Fux'schen Gradus ad Parnassum im Original studiren und die Meßtexte seiner Kirche musikalisch bearbeiten zu können. Der ungarischen Sprache war Haydn trotz seines langjährigen Aufenthalts im Lande der Magyaren nicht mächtig, da in jenen Orten, wo er lebte, vorwiegend deutsch gesprochen wurde; im fürstlichen Hause war ebenfalls deutsch die Hofsprache und nur die Dienerschaft sprach unter sich in der Landessprache.

Obwohl mehr ernster, ruhiger Gemüthsart, liebte es Haydn, dem Gespräch eine launige Wendung zu geben und gelegentlich auch eine heitere Anekdote einzuflechten. Seine natürliche Bescheidenheit ließ es nicht zu, daß die mächtigsten Triebfedern, die ihn beseelten, Ehre und Ruhm, bei ihm in Ehrsucht ausarteten. Er betrachtete sein Talent nicht als sein eigenes Werk, sondern als ein Geschenk des Himmels, dem er sich dankbar bezeigen zu müssen glaubte, womit auch seine Religiosität im Einklange stand. Den Kindern war Haydn von Herzen zugethan und diese wieder hingen an ihrem „Haydn-Papa" (wie sie ihn nannten) mit ganzer Seele. Haydn hatte auch immer in seinen Taschen Süßigkeiten in Bereitschaft und jeder Gang ins Freie bot ihm Gelegenheit zu neuen Eroberungen unter der dankbaren Kinderschaar. Von Haydn's glücklicher Gabe, seine Schalksnatur, seine humoristische Laune auf seine Compositionen zu übertragen, werden wir zahlreiche Beispiele kennen lernen. Seines eigenen Werthes war er sich wohl bewußt und freute ihn ein aufrichtiges Lob, doch vertrug er keine Schmeichelei und zeigte sich in solchen Fällen selbst schroff. Wohlwollend gegen Jedermann, war er wohl auch empfindlich, wenn er merkte, daß man seine Güte mißbrauchen wollte; er wurde dann selbst reizbar und ließ seiner Ironie freien Lauf.

Soviel einstweilen im Allgemeinen über Haydn's Persönlichkeit, wie sie uns in den mittlern Jahren seines Lebens entgegentritt.

Am 18. März 1762 starb Paul Anton. In Ermangelung

leiblicher Erben folgte ihm in der Regierung sein Bruder Nicolaus Joseph (gewöhnlich nur mit dem ersten Taufnamen genannt). Dieser Fürst, dem man wegen seiner vorherrschenden Liebe zu Pracht- und Glanzentfaltung, gleich Lorenzo di Medici, den Beinamen „der Prächtige" gab, war am 18. Dec. 1714 geboren und seit 4. März 1737 vermählt mit der Freiin Marie Elisabeth, Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weißenwolf. Haydn versah sein Amt nahezu drei Jahrzehnte unter Nicolaus, der ihm der sympathischste der vier Fürsten war, denen er im Verlauf von fast einem halben Jahrhundert diente. Wir müssen ihm daher ganz besondere Aufmerksamkeit schenken.

Fürst Nicolaus, der unter Maria Theresia im Jahre 1770 den Marschallsstab empfing, war ein leidenschaftlicher Freund der Kunst und Wissenschaft auf fast allen Gebieten derselben. Edelmuth, Herzensgüte und Wohlwollen waren die hervorragendsten Eigenschaften seines Charakters. Auch wenn wir diese Vorzüge nicht schon durch seine Handlungen bestätigt fänden, müßten wir ihn im Bilde lieb gewinnen, das ihn, in der Inhaber-Uniform seines Infanterie-Regiments, geschmückt mit dem Commandeurkreuz des Maria-Theresia-Ordens und dem goldenen Vlies-Orden, als einen Mann von zierlichem Wuchs und edler Haltung, von frischer Gesichtsfarbe und freundlichem mildem Ausdruck in den fein geschnittenen Zügen so anziehend darstellt.[20] Des Fürsten Erscheinen bei Hoffestlichkeiten war glänzend; der Reichthum an Juwelen, mit denen seine Uniform bedeckt war, wurde sprichwörtlich. Seine Besuche in Wien aber wurden später immer seltener; der Aufenthalt daselbst wurde ihm nachgerade verhaßt. Rasch und oft unerwartet verließ er die Stadt und zog sich auf eines seiner Schlösser, am liebsten nach Esterház zurück, wo er der Kunst lebte und zur Erholung der Jagd und dem Fischfang nachging.

Seine Kapelle fand in ihm einen gerechten und zur Unter-

---

20 Goethe, der den Fürsten im Jahre 1764 in Frankfurt a. M. bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum röm. Könige sah, sagt über ihn: „Fürst Esterházy, der böhm. Gesandte, war nicht groß, aber wohlgebaut, lebhaft und zugleich vornehm anständig, ohne Stolz und Kälte. Ich hatte eine besondere Neigung zu ihm, weil er mich an den Marschall von Broglio erinnerte." Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.

stützung stets bereiten Herrn. Während der ganzen Dauer seiner Regierung bilden die Protokolle, meistens mit dem Wahlspruch beginnend: „Gott mit Uns!" eine fortgesetzte Kette von Erledigungen, auf Geld- und Naturalien-Anweisungen Bezug nehmend; nur selten findet sich ein abschlägiger Bescheid. Doch wußte der Fürst nöthigenfalls auch Strenge zu üben und einzelne Mitglieder wegen Dienstvergehungen oder respectwidrigen Betragens halber selbst mit Arrest zu bestrafen. Seine Güte jedoch kannte keinen andauernden Groll; der Bestrafte war bald wieder der Beschenkte. Sein persönliches Interesse an den Musikproductionen war von wesentlichem Einfluß auf deren Vorzüglichkeit. Die schon von seinem Vorgänger angestrebten erhöhten Ansprüche auf die Leistungen seiner Kapelle fanden in regelmäßigen Gesammtproben, in Kammermusik-Uebungen und bald auch in der Lösung dramatischer Aufgaben ihren Ausdruck. Der Fürst selber spielte mit Vorliebe das Baryton, ein nun längst verschollenes, durch das praktischere Violoncell verdrängtes Saiteninstrument, für das bekanntlich Haydn eine Reihe Compositionen schrieb und das wir eingehender noch werden kennen lernen.

Das Verhältniß Haydn's zu diesem Fürsten, der, kaum zur Regierung gelangt, seinen Gehalt um die Hälfte erhöhte und den Meister noch im Tode großmüthig mit einer Pension bedachte, war ein ungetrübt herzliches. Der Fürst gab seinem Kapellmeister wiederholte Beweise seiner Werthschätzung und Zufriedenheit und seine Theilnahme ermunterte ihn zu immer größeren Schöpfungen. Wohl entschlüpften dem Meister hin und wieder Klagen über seine Abgeschiedenheit und sehnsüchtig waren seine Blicke immer wieder auf Italien gerichtet, doch ein Wort, ein gelegentliches in zarter Weise ertheiltes Geschenk beschwichtigte ihn rasch und fester wie zuvor hielt er fest zu seinem Herrn, bei dem er, wie er ja selbst sagte, „zu leben und zu sterben" wünschte. Und diese Worte des Mannes hallten noch in der Brust des Greises wieder, der in den letzten Lebenstagen mit dankbarem Herzen des „gütigen und großmüthigen" Fürsten Nicolaus gedachte.

Wie sehr wurde Haydn von seinem Bruder Michael um diese fürstliche Huld und anregende Theilnahme beneidet. „Gebt mir Texte (sagte er oft) und verschafft mir die er-

munternde Hand, wie sie über meinem Bruder waltet, und ich will nicht hinter ihm zurück bleiben." — Man hat es versucht, das Verdienst des fürstlichen Hauses um das geistige und leibliche Wohl Haydn's abzuschwächen: Haydn sei ausgenutzt worden, er habe seine Kraft bei Ueberbürdung von Aufgaben, die weit öfter den Stempel von Gelegenheits- als von Compositionen tieferen Gehaltes annehmen mußten, nutzlos verschwendet; er habe durch seine Abgeschiedenheit jeden Maßstab verloren, sein Talent zu messen und sei seine Anstellung überhaupt ihm eher hinderlich als fördernd gewesen. Manches trifft allerdings zu und ist zu beklagen. Dennoch aber muß man es dem fürstlichen Hause Dank wissen, daß es dem Meister einen entsprechenden Wirkungskreis bot, obendrein zu einer Zeit, da sein Name noch keineswegs bekannt war. Die angeführten Schattenseiten boten auch ihre Vortheile. Eben diese Abgeschlossenheit trug zur Originalität des Meisters bei. Neue Erscheinungen in seiner Kunst blieben ihm trotzdem nicht fremd; sie fanden ihren Weg nach Ungarn oder der Meister lernte sie bei seinen Besuchen in Wien kennen. Keinem andern Kapellmeister stand so unumschränkt zu jeder Stunde sein Orchester zu Gebote, um eben fertig gewordene Compositionen zu probiren und sich ihrer Wirkung zu versichern. Haydn selber war weit davon entfernt, jeder Arbeit eine Bedeutung beimessen zu wollen; was er für werth hielt, das fand seinen Weg auch ins ferne Ausland. Es ist eine grundfalsche, noch in neuester Zeit immer wieder ausgesprochene Ansicht, als habe erst die Reise nach London die Welt auf ihn aufmerksam gemacht. Haydn's Name war im Gegentheil schon im 70. und 80. Jahrzehnt allüberall bekannt und geschätzt. Von allen Seiten kamen ihm Aufträge von Verlegern zu und war er es, der ihnen Bedingungen vorschrieb. Allerdings konnte er nicht von Ueberfluß reden, aber an der Seite einer weniger verschwenderischen Frau wäre seine pekuniäre Lage noch immer eine mehr zufriedenstellende gewesen. Wo war der Fürst, der, gleich Nicolaus, dem von Haydn so hoch verehrten Mozart ein Haus aufgebaut, der ihn der jammervollen Nothwendigkeit des Lectionengebens enthoben hätte? Haydn selber war mit seiner äußern Lage zufrieden und obwohl sein eigener Ausspruch über dieselbe mehr der Zeit angehört, die er erst später vorzugsweise in Esterház verlebte, dürfen wir denselben

doch auch auf die erst verlebten Jahre in Eisenstadt und auf seine Stellung überhaupt beziehen, über die er sich zu Griesinger (S. 24) äußert: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden."

Längst schon, nachdem Haydn's Name weltberühmt war, blendeten ihn die genossenen Ehren so wenig, daß er nach wie vor im persönlichen Verkehr mit Fürsten und mit dem höchsten Adel stets eine gewisse Grenze inne zu halten wußte. Auch hierüber äußerte er sich zu Griesinger (S. 103): „Ich bin mit Kaisern, Königen und vielen großen Herren umgegangen und habe manches Schmeichelhafte von ihnen gehört: aber auf einem vertraulichen Fuße will ich mit solchen Personen nicht leben und ich halte mich lieber zu Leuten von meinem Stande." Man hat noch in jüngster Zeit Haydn einen „fürstlichen Bedienten" genannt. Diese Bezeichnung ist ungerecht; soll man darunter eine Creatur verstehen, die sich vor ihrem Vorgesetzten nur zu krümmen weiß, so war Haydn das grade Gegentheil. Er war sich seines Werthes sehr wohl bewußt und hatte nicht nöthig, im Umgang mit Hochgestellten sich etwas zu vergeben. Von zahlreichen Beispielen, die das Gehässige des angeführten Ausdrucks widerlegen können, diene hier zum Beleg eine Anekdote aus dem spätern Leben Haydn's, die mehrere; seither verstorbene Mitglieder der Kapelle miterlebten und übereinstimmend erzählten. Bei einer Generalprobe, der Fürst Nicolaus (d. h. der im Jahre 1794 zur Regierung gelangte) beiwohnte, machte derselbe einige tadelnde Bemerkungen. Gereizt erwiderte Haydn: „Fürstliche Durchlaucht! dies zu verstehen, ist meine Sache." Da erhob sich der Fürst und, seinem Kapellmeister einen ungnädigen Blick zuwerfend, verließ er den Saal zum Schrecken der Musiker, die alle mit begeisterter Liebe an Haydn hingen.[21]

---

21 Dr. Franz Lorenz: Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik. Breslau 1866, S. 29. — Eine ähnliche Anekdote erzählt Picquot: Der Com-

Der Stand der fürstl. Musikkapelle war zur Zeit, als sie Haydn übernahm, nichts weniger als bedeutend. Wenn Carpani von einem „großen" oder „auserlesenen und zahlreichen Orchester" spricht[22], so hat er dabei die später selbst erlebte glänzendste Periode der Kapelle vor Augen. Sie zählte beim Eintritte Haydn's 3 Violinisten und je 1 Cellisten und Contrabassisten; die Bläser wurden von der Feldmusik herübergeholt. Der Chor (wenn man ihn bei diesem so geringen Zahlenstand überhaupt so nennen darf) war aus 2 Sopran, 1 Alt, 2 Tenor und 1 Baß zusammengestellt. Dieses Gesangspersonal bildete zugleich (mit Ausnahme des Tenoristen Friberth) den Kirchenchor, der zur Begleitung außer dem Organisten nur 2 Violinen, 1 Violoncell und 1 Violon hatte. In demselben Monat, in dem Haydn eintrat, wurden als „neue Musici" 2 Oboisten und 2 Fagottisten und bald darauf auch 1 Flötist und 2 Waldhornisten neu aufgenommen; außerdem noch ein Violinist[23] und der einzige Cellist Sig. Gstettner durch neue Mitglieder ersetzt und die Kapelle mit zwei weiteren Violinspielern vermehrt.

Bei Uebernahme der Kapelle durch Fürst Nicolaus wurde dieselbe am 1. Juli 1762 regulirt und zugleich die von Paul Anton hinausgegebene Vorschrift und Verhaltungs-Norma (wie sie auch Haydn's Decret umfaßt) bestätigt und auf sie hingewiesen. Es begann nun für die Kapelle gleichsam eine neue Epoche; bisher fast nur auf den Kirchendienst und auf die Tafelmusik beschränkt, traten, wie oben erwähnt, größere Orchester-, Kammer- und Theatermusik in den Vordergrund. Die Kapelle zählte nun folgende Mitglieder:

---

ponist Luigi Boccherini sagte einst zum Könige Charles IV. von Spanien, der dessen Musik mit dem Ausrufe „C'est pitoyable, misérable!" wegschleuderte: „Sire, avant de porter un tel jugement, il faudrait s'y connaître", worauf ihn der König, ein robuster Mann, am Kragen packte und zum Fenster hinab zu werfen drohte. Nur dem Zuruf der Prinzessin hatte Boccherini sein Leben zu danken. Picquot, Notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini. Paris 1851, p. 14.

22 Carpani, Le Haydine „una scelta e numerosa orchestra" p. 87. — „Alla testa di una grande orchestra", p. 94.

23 Der 78jährige Karl Lindt, der letzte der in den 20er Jahren genannten Brüder; er starb am 27. Nov. 1761.

Violinisten:	Luigi (Aloysius) Tomasini. Franz Guarnier. Joh. Georg Heger. Franz Rigst (zugleich Kastner, d. i. Rentmeister). Joh. Adam Sturm.
Violoncellist:	Joseph Weigl.
Contrabassist:	Anton Kühnel.
Flötist:	Franz Sigl.
Oboisten:	Joh. Michael Kapfer. Joh. Georg Kapfer.
Fagottisten:	Joh. Hinterberger. Joh. Georg Schwenda (zugleich Violonist).
Waldhornisten:	Joh. Knoblauch. Thadäus Steinmüller.

(Die 6 Letztgenannten bildeten zugleich die Feldmusik.)

Discantistinnen:	Anna Maria Scheffstos (nachmals verehelichte Weigl). Barbara Fux (nachmals verehelichte Dichtler).
Altistin:	Eleonore Jäger.
Tenoristen:	Karl Friberth. Jos. Diezl.
Bassist:	Melchior Grießler (zugleich Violinist).
Organist:	Johann Novotny.

Tomasini und Heger ausgenommen, die anfangs nur 200 und 150 Fl. bezogen, hatte jedes Orchestermitglied 240 Fl. Jahresgehalt und alle Jahre eine Uniform nach Vorschrift oder 60 Fl., nebst Naturalien, jedoch mit dem ausdrücklichen Zusatz: „daß dieselben sich mit solchem Gehalt begnügen und Uns nicht mehr beunruhigen sollen". Jedes der Feldmusik zugetheilte Mitglied hatte endlich noch zur Zeit der Anwesenheit zu Eisenstadt, Kitsee oder auf andern fürstlichen Herrschaften täglich 17 Kr. Kostgeld.

Haydn hatte nun alle Hände voll zu thun; Instrumente wurden nachgeschafft und ausgebessert, Musikalien und Kästen zu deren Aufbewahrung angeschafft, eine provisorische Bühne errichtet, Compositionen geliefert, Proben abgehalten, Streitigkeiten geschlichtet und Bittgesuche an den Fürsten begutachtet und befürwortet. Und wie bescheiden und zaghaft wagt der junge Kapellmeister die fürstliche Kasse in Anspruch zu nehmen, wie winzig nimmt sich, im Vergleich zu den horrenden Rechnungen, die später der Concertmeister Hummel zu stellen wußte,

solch' eine Specification über gemachte Auslagen aus.[24] Ja noch mehr: allem Anschein nach hatte es Haydn bei seiner umfangreichen und wie zu vermuthen ersten für das fürstl. Haus componirten Symphonie nicht gewagt, deren vollständige Copiatur-Unkosten auf Rechnung des Fürsten zu setzen, denn er half selbst mit, wie er überhaupt auch später es nicht unter seiner Würde hielt, Stimmen zu ergänzen und zu revidiren. — Am meisten machten dem Meister die Dienstvergehungen seiner lebenslustigen Untergebenen zu schaffen; Manche wurden abgesetzt, auf Bitten Haydn's wieder angenommen, abermals entlassen und endlich doch wieder und häufig selbst mit erhöhtem Gehalt angestellt. Die Nachsicht und Milde des Fürsten machte die Mitglieder leichtsinnig; sie blieben über die Urlaubszeit aus oder entfernten sich überhaupt ohne Erlaubniß und ließen sich selbst in ihrem Betragen Verstöße zu Schulden kommen. Da gab es denn Strafen, Abzüge am Monatsgehalt, Einsperrungen und augenblickliches Ausstoßen aus der Kapelle. Wahrhaft rührend und herzgewinnend sind dann die Gesuche Haydn's, wenn er um Nachlaß der Strafe für solche bittet, die eben nur der Leichtsinn zum Ungehorsam verleitete. In langer Bittschrift wendet sich der Meister hier an das Herz des Fürsten, weiß alle möglichen Entschuldigungen zu Gunsten seines Clienten vorzubringen und sucht, wenn er schon alle Gegengründe erschöpft hat, dem Fürsten selbst von der schwächsten Seite beizukommen. So baut er einmal, um recht sicher zu gehen, geradezu auf dessen unersättliche Liebe zu immer neuen Musikstücken für das Baryton, des Fürsten Lieblingsinstrument; schickt ein mit Wärme geführtes Wort für drei mit empfindlichen Strafen bedrohte Musiker voraus und, indem er sich des Fürsten „unterthänigst gehorsamster Haydn" unterzeichnet, fügt er, dem Fürsten gar nicht Zeit zur Ueberlegung lassend, unmittelbar die Schmeichelworte bei: „so nach denen Feyertägen sich unterfangen wird,

---

24 Hier z. B. eine der frühesten: Specification was ich Endes-Unterzeichneter an verschiedenen Music-Requisiten beygeschafft habe. Instrumenten-Ausbesserung: Oboe, Engl. Horn, Fagott, Violinen und Violin-Bögen und Saiten, Notenpapier 4 Buch (3 Fl. 12 Kr.), Passetl (Violoncell), Musicalien-Kästen, dem Schlosser dabei 2c. Summa 28 Fl. 26 Kr.

25. Juny 1762. Jos. Haydn.

Euer hochfürstlichen Durchlaucht neue Trio auf den Baridon einzuhändigen".

Oben erwähnte fünfsätzige Symphonie C-dur, von der nebst den Orchesterstimmen auch die autographe Partitur vorhanden ist, zeigt augenfällig, wie Haydn damit gleich etwas Rechtes und Ungewöhnliches bieten wollte, denn der Fall, ein selbstständiges dramatisch gehaltenes Recitativ für zwei Principal-Violinen einzuschalten, steht ganz vereinzelt da. Unzweifelhaft hat dazu das Engagement Tomasini's Veranlassung gegeben und wir sehen zugleich, was er diesem kaum 20jährigen Künstler bieten durfte. Diese Symphonie ist sonderbarerweise in Breitkopf's Katalog nie angezeigt, wohl aber bei Westphal in Hamburg (1782) und Joh. Traeg in Wien (1799), bei beiden in Abschrift zu haben. Haydn gab derselben die Benennung „Le Midi" und schrieb dann auch eine Symphonie „Le Matin" betitelt und ein Concertino „Le Soir". Erstere, Le Matin, D-dur, für 12 concertirende Stimmen, erschien ebenfalls bei den Genannten; Letzteres, G-dur $^3/_8$, gleichfalls für zwei obligate Violinstimmen, ist im Jahre 1767 bei Breitkopf in Abschrift erschienen und trägt der letzte Satz die Aufschrift „la tempesta". Dies sagt (S. 44), Haydn sei vom Fürsten beauftragt worden, „die vier Tageszeiten" zum Vorwurf einer Composition zu wählen und er habe sie in Form von Quartetten gesetzt, die sehr wenig bekannt seien. Vielleicht sind damit die erwähnten drei Orchesterstücke gemeint.

Le Midi, das wahrscheinlich älteste noch erhaltene Autograph einer Haydn'schen Symphonie, trägt bereits, wie auch einige aus dem Jahre 1760 noch vorhandene autographe Musikstücke die Ueberschrift „In Nomine Domini" und schließt mit „Laus Deo". Auch hier offenbart sich Haydn's frommer Sinn, der, gleich Sebastian Bach's J. J. (Jesu juva), jedes Werk unter dem Schutze seines Schöpfers unternahm. Er behielt diese Bezeichnung für immer bei, selbst bei weltlichen Arien und Opernpartituren. Manchmal bedient er sich nur der Initialen L. D. oder auch S. D. G. (Soli Deo Gloria), auch Laus Deo et B. V. M. (Beatae Virgini Mariae), dem einigemal noch „et om^{s} s^{is} (et omnibus sanctis)" beigefügt ist. Den bekräftigtsten Schluß führt u. a. seine Oper „L'infedelta delusa": Laus omnipotenti Deo et Beatissimae Virgini Maria.

Es sind ferner noch einige Symphonien (oder richtiger Cassationen) nachweisbar aus den Jahren 1761—62, die in Paris unter den Opuszahlen VI und VII, jedes zu 6 Nummern, erschienen und noch in den 60er Jahren von Breitkopf angezeigt sind; eine, C-dur $^3/_4$, war früher in Autograph bei Artaria; zwei andere, G-dur $^3/_4$ und A-dur $^3/_4$, wurden im Jahre 1762 im Stifte Göttweig aufgeführt und erschien letztere mit umstelltem 1. und 2. Satz zweimal, wie dies in Haydn's Symphonien öfters geschieht und ihre Zahl glücklicherweise in etwas vermindert. Auch fallen in diese Jahre 6 Streich-Trios oder Divertimenti, von denen sich eines (A-dur $^3/_4$, Violine, Viola, Baß) in Autograph bei Artaria erhalten hat; dieselben erschienen in Amsterdam als opus XI für 2 Flöten und Baß, sind aber auch, zum Theil in andere Tonarten übersetzt, für Flöte, Violine und Baß, oder Violoncell, Viola und Baß mit andern Trios untermischt in den 60er und 70er Jahren bei Breitkopf erschienen. Ein Waldhornconcert (Concerto per il corno di caccia), D-dur, aus dem Jahre 1762, verdankt sein Entstehen wahrscheinlich dem Eintritt der genannten Waldhornisten. Diese Composition gehört wohl unter die frühesten Concerte für dieses Instrument. Später ließ Haydn noch einige folgen, da dies Instrument in der Kapelle stets ausgezeichnet vertreten war. Zwei Concerte hat Haydn in seinem Katalog angeführt (eines für 2 Hörner), dagegen fehlt das eben genannte. Ein anderes kündigte Breitkopf im Jahre 1781 an. Das aus drei knapp gehaltenen Sätzen bestehende Concert (erster und letzter Satz Allegro, Mittelsatz Adagio) ist in Sonatenform gehalten und bürdet dem Soloinstrument nichts wesentlich Schweres auf, doch tritt es immer deutlich hervor; zur Begleitung dienen Streichinstrumente und 2 Oboen. Die Handschrift Haydn's ist reinlich, doch ziemlich flüchtig; auf den zwei letzten Seiten verwechselt Haydn aus Versehen das für Oboe und für Violinen bestimmte System und tummelt sich, zu Ende zu kommen. „Im Schlaff geschrieben" notirt er, wie zu seiner eigenen Entschuldigung, am Kopf der letzten Seite.

Haydn sollte nun zum zweitenmal in seinem Leben Gelegenheit finden, für die Bühne zu schreiben. Diesmal hatte er

es mit italienischen Sängern zu thun, die nach Eisenstadt berufen wurden. Nach den Trauerfeierlichkeiten für den verstorbenen Fürsten Paul Anton und für dessen Mutter Maria Octavia, die am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre gestorben war, folgten Tage der Freude. Fürst Nicolaus hielt am 17. Mai seinen feierlichen Einzug in Eisenstadt; im Schlosse saßen zahlreiche Gäste bei der Festtafel und bei der Parismühle wurde ein Feuerwerk abgebrannt; hier wie dort mußte auch die Kapelle den Tag mit verherrlichen helfen und waren für Trompeten und Pauken der städtische Thurnermeister und seine Gesellen beigestellt. „Welsche Komödianten" waren schon seit 12. Mai beim Greifenwirth in Wohnung und Verpflegung, wo sie bis Ende Juni verblieben; im Glashause des Schloßhofgartens wurde ein Theater hergerichtet und ein Maler, Le Bon [25] „besonders für das Theater zu malen" aufgenommen, der dann vom 1. Juli an fix angestellt wurde, d. h. mit der Clausel, daß seine Frau und Tochter sich verpflichteten, den Chor- und Kammergesang zu frequentiren. In die Monate Mai und Juni fallen nun die Aufführungen von italienischen Singspielen, von denen Haydn in seinem ersten Entwurfs-Katalog wenigstens den Anfang thematisch angegeben hat. Eines: La Marchesa Nepola, ist noch in autographer Partitur, wenn auch unvollständig, erhalten; die andern drei sind betitelt: La Vèdova, Il Dottòre, Il Sganarello. In seinen großen Katalog hat sie Haydn nicht aufgenommen; „5 kleine Operetta von Herrn Hayden", die der

---

25 Am 1. Oct. 1762 wurde auch Johannes Basilius Grundmann als Cabinetsmaler lebenslänglich angestellt. Er bezog jährl. 100 Kremnitzer Ducaten (= 420 Fl. rhn.), hatte freies Quartier und die üblichen Naturalien (Holz, Kerzen, Officierstafel 2c.), die später in Geldeswerth berechnet wurden. Seit 1778 genoß er noch jährl. 200 Fl. Extra-Zulage, so daß sein Gehalt zuletzt nahezu gegen 1000 Fl. betrug. Grundmann war aus Sachsen gebürtig, ein Schüler von C. W. E. Dietrich; er war namentlich bei der Ausschmückung des Schlosses Esterház sehr thätig. Die Angabe in Nagler's Künstler-Lexicon, daß G. in Diensten des Fürsten Liechtenstein stand und um's Jahr 1765 in dessen Palais verschiedene Bambocciaden malte, ist zu berichtigen. Er starb in Eisenstadt am 18. Dec. 1798, 72 Jahre alt. Anna, seine Witwe, erhielt vom Fürsten eine Pension von 200 Fl. Haydn's Porträt, in der Uniform der fürstl. Kapelle, im Schlosse Esterház aufbewahrt, soll von Grundmann gemalt sein.

Copist Simon Haschka im Jahre 1774 im Wien. Diarium ankündigte, dürften etwa hierher gehören. Von den in Haydn's Handschrift noch vorhandenen Nummern, 4 Arien und 1 Recitativ zur erstgenannten „Comedia" ist wenig zu sagen. Der Text bietet so wenig Halt, daß sich unmöglich ein Ganzes damit combiniren läßt; die Composition bewegt sich (zumal die mit Läufen überladene Singstimme) im damaligen Geschmack der Zeit und Haydn scheint auch nicht mit besonderer Lust an die Arbeit gegangen zu sein, denn die Schrift ist so flüchtig, wie dies kaum bei irgend einer Symphonie, geschweige denn bei einem Quartett Haydn's je vorkommt.

Das erste größere dramatische Werk schrieb Haydn zu Ende des Jahres 1762; es war ein Pastorale zur Vermählungsfeierlichkeit Anton's, des ältesten Sohnes des Fürsten Nicolaus, mit der Comtesse Marie Therese, Tochter des Grafen Nicolaus Erdödy. Den Vermählungsact vollzog der Erzbischof von Colossa, Graf Bathiany, am 10. Jan. 1763 zu Wien in der kais. Burg im großen Spiegelsaale. Das Brautpaar und deren Eltern wurden sodann zur kais. Tafel geladen und fuhren noch denselben Tag nach Eisenstadt, wo ihrer große Feste warteten, deren ausführliche Beschreibung das Wien. Diarium (Nr. 9, dat. 20. Jan. aus Eisenstadt) mit den Worten einkleidet: „Wir haben noch niemals so viele vornehme Gäste und so herrliche Freuden-Feste bey uns gesehen, als die vorige Woche." Bei der Ankunft des Hochzeitszuges war die Straße von Wimpassing bis Eisenstadt, eine Strecke von 3 Stunden Weges, beleuchtet, desgleichen die Hauptstraße der Bergstadt, welche die Wägen passirten. Das fürstl. Schloß prankte im Festschmuck und vor demselben paradirte eine Compagnie fürstl. Grenadiere und mitten auf dem Platz war eine Ehrenpforte errichtet, auf der ein Chor Trompeter und Pauker die Gäste empfing. Nach Ankunft der Gesellschaft wurde in der Schloßkapelle ein Te Deum gehalten und sodann die Hochzeitstafel servirt, an der über 120 Personen Platz nahmen. Am folgenden Tage nach dem feierl. Gottesdienst wurden dem Volk im Freien allerlei Belustigungen geboten und nach der Mittagstafel eine italienische Oper „Acide" von den fürstl. Virtuosen aufgeführt, wobei das Orchester in dunkelrother mit Gold verbrämter Gala-Uniform erschien. Ein glänzender Festball in dem reizenden und prachtvoll decorirten

großen Saale beschloß diesen Tag. Tafel, Belustigungen und Maskenball füllten auch den zweiten Festtag aus. Am dritten Tage wurde eine Opera buffa aufgeführt, der ganze Schloßgarten glänzend beleuchtet und abermals ein Maskenball abgehalten, dem über 600 Personen beiwohnten, von denen viele im Laufe des Abends die Maske wechselten. Allgemein wurde der auserlesene Geschmack, die Pracht und die freigebige Bewirthung, sowie die ungemein leutselige und verbindliche Art, mit welcher der Festgeber seinen Gästen begegnete, gerühmt.

Das Schäferspiel „Acis und Galatea" wurde diesmal von dem Mailänder Dichter Giovanni Battista Migliavacca in italienische Verse gebracht. Das bei Ghelen in Wien gedruckte Textbuch zu „Acide" (Festa teatrale) eröffnet eine Huldigungs-Ansprache an das Brautpaar, von den unterthänigsten Dienern „Hayden con la musica" und „Friberth e gli altri Attori" unterzeichnet und besteht aus dreizehn Scenen, zu denen Haydn außer der Ouverture und einem Quartett-Finale 4 Sopran- und 2 Tenor-Arien und je eine Alt- und Baß-Arie componirte.

Die schöne Fabel ist bekannt: Wir befinden uns in einem lieblichen Thale Siciliens am Fuße des Aetna, nahe dem Meere. Frieden spricht aus Blumen und Blüthen, auf balsamischen Lüften wiegt er sich träumerisch und blicket sinnend in die Bläue des Himmels. Da theilt sich die Meereswoge und entsendet die schöne Nymphe Galatea, die aus Liebe zu dem Hirten Acis ihr Element verläßt. Der schöne Jüngling lebt nur in ihr. Doch Beider Glück wendet sich: Polyphemos, der Sohn des mächtigen Meergottes Poseidon und der Thoosa, entbrennt in ungestümer Liebe zu der reizenden Nereide; er verfolgt sie mit Anträgen, wird aber schnöde zurückgewiesen. Wuthentbrannt lauert er dem glücklicheren Nebenbuhler auf — ein Wurf, und Acis liegt zerschmettert unter gewaltigem Felsblock. Der verzweifelten Galatea deutet die Freundin auf den, im Augenblick dem Felsen entspringenden Quell; er gleitet als befruchtendes Bächlein dem Thal entlang und soll fortan den Namen Acis führen. Galatea lächelt durch Thränen; ihre Trauer wird zur sanften Schwermuth und sie kehrt wieder in ihr feuchtes Element zurück.

Händel hat die Sage wunderbar in Musik gekleidet.[26]

---

26 Die zweite Bearbeitung, ums Jahr 1720 in Cannons entstanden.

Die Personen sind bei Haydn dieselben bis auf Damon, der hier als die Freundin Glance erscheint. Aber bei Haydn fehlt ein Wesentliches: der bei Händel so mächtig eingreifende Chor. Als einziger schwacher Ersatz erscheint in letzter Stunde die Meergöttin Thetis, Galatea damit tröstend, daß ihr Geliebter nun in anderer Gestalt auf ewige Zeiten der Gegend ein Wohlthäter geworden. Um aber doch zum Schlusse ein Quartett zu ermöglichen, taucht Acis am benachbarten Ufer, in die Attribute seines nunmehrigen Elementes gehüllt, wieder auf und unter Gelöbnissen ewiger Treue schließt das Pastorale ab. Der Gang der Handlung in der ital. Version zeigt uns noch eine andere Abweichung: die Freundin Glance ist tollkühn genug, dem Kyklopen weis zu machen, sie selbst schwärme für ihn; schließlich kehrt auch sie ihm den Rücken. Ein kurzes Exposé der ital. Bearbeitung, wie sie Haydn vorgelegen, wird den Vergleich mit Händel's Serenata „Acis and Galatea“ (vom engl. Dichter John Gay bearbeitet) erleichtern.

Scene I. Die Freundin Glance beschwört Acis, sich vor Polyphem, der ihm nach dem Leben trachtet, durch die Flucht zu retten. — Acis entgegnet, daß ihn die Liebe der schönen Galatea stähle, er kenne keine Furcht und werde sie nicht verlassen. (Arie.)

Scene II. Galatea tritt auf und verlangt den Rath der Freundin, auf welche Art sie ihren Geliebten vor dem Kyklopen schützen könne. — Glance räth ihr, die Gegend zu verlassen und Acis und ihrer Liebe zu vergessen. — Nimmermehr! Galatea betet ihren Acis an, wenn auch Gefahren ihrer Liebe drohen; zu glücklich wäre das Herz, wenn es keine Leiden kennen sollte. (Arie.)

Scene III. Polyphem sucht Glance nach Galatea auszuforschen; diese foppt ihn mit seiner Liebe; er solle sie sich aus dem Sinne schlagen, sie selbst sei in ihn verliebt. Sei doch sein Antlitz voll Zauber, dem kein Herz widerstehen könne. Sie werde weniger grausam sein und ihm Treue geloben. (Arie.)

Scene IV. Polyphem ist allein und weiß sich nicht zu rathen und zu helfen. Seiner Häßlichkeit ist er sich wohl bewußt, doch sei auch sein Antlitz weniger hold, habe er dafür ein männlich' Herz; er prunke mit Muth und nicht mit Schönheit. (Arie.)

Scene V. Acis und Galatea wandeln am Meeresufer in traulichem Gekose. Galatea fordert den Geliebten zur Flucht auf. Meine Muschel ist bereit, der Wind ist günstig; das salz'ge Naß wird unsrer brennenden Liebe eine ruhige Stätte bereiten. — Er ist zu Allem bereit. Geleite mich, wohin du willst, sei es im Sturm oder in Mitten der Klippen, ich folge dir nach. — Glance kommt. Der Riese weile nicht fern in seiner Höhle; sobald die Nacht hereingebrochen und er im Schlafe liege, dann — möge der Himmel euch geleiten. Doch jetzt müßt ihr euch auf kurze Zeit trennen; du, Acis, kehre zurück in dein Versteck — du, Galatea, unter die Wellen. — Acis ist untröstlich, doch er will gehorchen, nur möge ihm Galatea die Treue bewahren. (Arie.)

Scene VI. Polyphem erscheint unerwartet; Glance überredet Galatea, sich zu verstellen.

Scene VII. Polyphem erschöpft sich in Betheuerungen seiner Liebe. Reizende Galatea! weißer wie die Lilie, lebhafter als Purpur, leichter und flüchtiger als der Wind, erhöre mich. — Glance macht ihn aufmerksam, daß Galatea ihren Sinn geändert, daß ihre Verachtung in Liebe sich verwandelt habe. Sie allein habe Ursache, dabei betrübt zu sein. — Polyphem glaubt sich wirklich geliebt; Galatea solle sich in seinen Schutz begeben, er werde ihren Schlaf mit Gesang schmeicheln. Er bietet ihr Früchte an — sie zeigt sich noch immer zurückhaltend. Er will Antwort haben, ob sie ihn liebe. — Du bist mein Haß! (ruft sie aus), was soll ich an dir finden mit deinem ungeschlachten Gesicht, deinem struppigen Haar, mit deiner häßlichen Stimme. Du Schrecknis der Wälder, teuflisches Gemüth, das kein Recht kennt, das Menschen und Götter, Himmel und Erde beleidigt. — Du weißt wohl (ruft Polyphem), daß ich den rauchenden Aetna umzustürzen vermag, daß ich in den tiefsten Gründen Tethis und Doris und so viele Gottheiten das Meer birgt, vernichten kann. Zittre, Undankbare, für dich und für deinen Acis, zittre vor meiner Wuth. — Ich lache deiner Wuth (antwortete unerschrocken Galatea); an der Seite meines Liebsten bin ich unter den Wellen gesichert und spotte deiner vom Meere aus. (Arie.)

Scene VIII. Polyphem wendet sich an Glance und bietet ihr die verschmähten Früchte an; sie solle zur Stunde seine Braut werden, den Hochmuth zu bestrafen. — Glance aber

erklärt ihm rundweg, daß auch sie ihn hasse. Nie habe sie ein ärgeres Ungeheuer gesehen; er sei die Plage der Gegend, eine grausame Qual jedem Herzen. (Arie.)

Scene IX. Wie! ich, der Sohn Neptun's, der stärkere Bruder des Steropes und Brontes, bei deren Drohen selbst die Gestirne zittern, soll solche Verhöhnung erdulden?! Das Blut des Nebenbuhlers soll dafür büßen. (Er sieht Acis sich nahen und verbirgt sich zwischen Klippen.)

Scene X. Acis kommt und nach ihm Glance, die ihn ersucht, einen Moment zu verziehen, sie werde Galatea benachrichtigen und dann — eilet rasch von dannen. Ich warne dich aber, die Wuth des Barbaren nicht zu reizen. — Gehe! (ruft Acis) nicht fürchte ich den Grausamen ..... Es waren seine letzten Worte ..... Zittre und stirb! ruft Polyphem, indem er einen mächtigen Felsen auf Acis schleudert ..... (Die hier einfallende Trauer-Symphonie drückt den Schmerz der Nereiden aus.) Glance eilt herzu, ahnet Alles und bricht in Wehklagen aus.

Scene XI. Galatea stürzt athemlos herbei. Wo ist Acis? Du weinst? — Sie erfährt das Schreckliche ... Mit jenem Felsen, den er mit der Schnelligkeit des Blitzes vom Berge riß, tödtete er deinen Geliebten. — Ach Glance! ich sterbe! (Ohnmächtig sinkt Galatea nieder.) — Götter! helft! (ruft Glance). Thetis taucht aus den Wellen. (Die wieder beginnende Symphonie nimmt einen heitern Charakter an.)

Scene XII. Thetis ruft Galatea ins Leben zurück. Trockne die reizenden Augen; nach Tagen der Qual warten deiner fortan nur Freuden. (Arie.)

Aber mein Acis?! .... Ich gebe ihn dir zurück. Sieh' jenen Quell, der im Moment aus dem Felsen hervorquillt und der Wiese entlang als Bächlein dahineilt, er führt dir deinen Acis zu.

Schluß-Scene. Galatea erblickt ihren Abgott mit Meergras bedeckt, das wasserblaue Haar mit Schilf durchflochten. Gegenseitiges Entzücken und glühende Versicherung ewiger Liebe .... Eher soll der Bach zum Ursprung zurückkehren, eher sollen Tag uud Nacht ineinander aufgehen, als unsere Seelen treulos werden. — Und Thetis und Glance vereinen ihre Stimmen mit dem Liebespaar, indem sie die Handlung beschließen:

Möge das Schicksal uns (euch) so hold sein, als es bis jetzt grausam gewesen!

Die Besetzung dieses Festspiels war folgende:

Acide . . . Carlo Friberth (Tenore).
Galatea. . . Anna Scheffstos (Soprano).
Polifemo . . Melchiore Grießler (Basso).
Glance. . . Barbara Fux (Soprano).
Tetide . . . Eleonora Jäger (Alto).

Von Haydn's Musik, die Carpani (S. 133) für verloren hielt, haben sich noch folgende Nummern in Partitur und in Haydn's Handschrift erhalten: Die Ouverture (die ersten 32 Takte fehlen) [27], 4 Arien (von einer fünften fehlt der Anfang) und das Quartett-Finale. — Die Ouverture, D-dur, besteht aus drei Sätzen, jeder Satz geht ununterbrochen in einem Zuge fort, der erste und letzte, durch je 2 Oboen und Hörner gehoben, eilt lebhaft und frisch vorüber ohne Bemerkenswerthes zu bieten; der zweite Satz, zart und fein, mehr anmuthig als innig, ist nur für Streichinstrumente geschrieben. Es ist das echt Haydn'sche Element, das sich in jedem Satze ausspricht. In Breitkopf's themat. Katalog geschriebener Musikalien ist das Werk im Jahre 1766 unter 6 Haydn'schen Symphonien angezeigt. Es erschienen später wiederholt Ouverturen Haydn'scher Opern als Symphonien, zu jener Zeit nichts Ungewöhnliches, da der Zusammenhang mit der Oper ein sehr lockerer war. — Nebst dem Finale (Quartett) sind noch folgende Arien vorhanden: [28] Scene I, Arie des Acis; Scene II, Arie der Galatea (fehlt der Anfang); Scene III, Arie der Glance; Scene IV, Arie des Polyphem; Scene XII, Arie der Thetis. — Der Zuschnitt der Arien ist der gewöhnliche italienische: zwei in Tempo, Tact und Tonart verschiedene Sätze, von denen der erste wiederholt wird. Die Melodien sind einfach aber conventionell, weit entfernt von der Händel'schen, gerade in diesem Pastorale so wunderbar getroffe-

---

27 Das Autograph besitzt Herr Artaria in Wien; in einzelnen Stimmen war die Ouverture schon im Jahre 1769 im Stifte Göttweig vorhanden.

28 Sie gingen aus dem Nachlaß Haydn's an das fürstl. Musikarchiv in Eisenstadt über und ließen sich aus einem Conglomerat verschiedener Arien zusammenstellen.

nen Innigkeit; es fehlt nicht an Coloraturen und Passagen; wo sie dem Sänger nicht genügen, bietet ihm die Cadenz Gelegenheit sich auszubreiten. Die jeweilige Empfindung ist wohl leicht, doch genügend angedeutet; Acis' erste Arie spricht Entschlossenheit aus, Glance versichert in neckischem Ausdruck Polyphem ihrer Liebe und dieser (es ist freilich kein Händel'scher Polyphem) versteht es, in gefälliger Weise seine Vorzüge anzupreisen; seine Arie (Allegro molto) hat zudem den rechten Baß-Charakter und drückt die gewünschte Derbheit aus. Im Quartett sucht man vergebens kunstvolle Verschlingungen der Stimmen; erst singt der Sopran, dann wiederholt ihn der Tenor; dann gehen sie zusammen weiter, zum Theil imitirend; endlich treten die Mittelstimmen hinzu und führen nun alle Vier das leicht gehaltene Tonstück zu Ende. Zur Begleitung dienen außer den Saiteninstrumenten je zwei Oboen und Waldhörner, nur bei der Arie der Glance sind die Oboen durch Flöten ersetzt, die schon etwas reicher bedacht sind, doch treten die Blasinstrumente hier und überall meist nur bei den Tutti und Verbindungssätzen hinzu. Als Haydn zum zweitenmale London besuchte, hörte er (März 1795) im King's-Theater die Oper „Acis è Galatea" von Bianchi. „Die Musik (schreibt er in sein Tagebuch) ist sehr reich an Blasinstrumenten; doch mich däucht, wenn es weniger wären, man die Hauptmelodien besser verstehen würde."

Inmitten seiner Amtsthätigkeit wurde Haydn von zwei Familien-Ereignissen überrascht. Das erste und freudige Ereigniß betraf seinen Bruder Michael, der im Jahre 1762 als Concertmeister des Erzbischofs Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde; er bezog daselbst vorderhand 300 Fl. Jahresgehalt nebst freiem Tisch, eine allerdings bescheidene Verbesserung seiner bisherigen Einnahme, die später mit der Dom-Organistenstelle auf 400 Fl. und beim Regierungsantritt des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich auf 600 Fl. erhöht wurde (1777 wurde er auch Organist in der h. Dreifaltigkeitskirche). Wir können hier gleich anfügen, daß Michael am 17. Aug. 1768 die erzbischöfliche Hofsängerin Maria Magdalena, Tochter des erzh. Kammerdieners und Hoforganisten Franz Ignaz Lipp, heirathete, welcher Ehe ein einziges Kind, Aloysia Josepha, entsproß, geb. 31. Jan. 1770, das aber schon ein Jahr darauf, am 27. Jan. 1771, den Eltern durch den Tod entrissen

wurde. M. Magdalena Lipp wurde vom Erzbischof nach Italien geschickt, um sich im Gesange auszubilden, nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 wurde sie als Hofsängerin angestellt. Obgleich der persönliche Verkehr beider Ehegatten mit dem Hause Mozart nicht lebhaft war, so kamen doch beide auf dem Lebenswege des jungen Wolfgang in eigenthümliche Berührung. Michael Haydn hatte im Auftrag des Fürst-Erzbischofs zu einem geistlichen Singspiel, „die Schuldigkeit des ersten Gebothes[29], den zweiten Theil zu componiren, während dem hochfürstl. Kammercomponisten und Organisten Anton Cajetan Adlgasser der dritte, und „Herrn Wolfgang Motzard" der erste Theil zugewiesen wurde.[30] Michael hatte also mit dem damals (1766) 10jährigen Mozart einen Wettlauf zu bestehen. Auch des Liebesdienstes ist hier zu gedenken, den Mozart 17 Jahre später dem damals (1783) kranken Michael Haydn damit erwies, daß er für ihn zwei vom Erzbischof bestellte Duo für Violine und Viola[31] componirte und ihm damit aus arger Verlegenheit half. Michael's Frau wiederum sang in Salzburg im Jahre 1769 die Baronesse Rosina in Mozart's Oper „La finta semplice"[32], deren Aufführung in Wien trotz des Interesses, das selbst Kaiser Joseph für sie nahm, durch Intriguen hintertrieben worden war. Mozart war auf die Frau Haydn's schlecht zu sprechen. „Es ist wahr (schreibt er am 7. Aug. 1778 von Paris aus an den Hausfreund Bullinger), die Haydn ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben. Es giebt aber wenige so! — Mich wundert, daß sie durch ihr beständiges Geißeln, Peitschen, Cilicia-Tragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht längst verloren hat."[33] M. Magdalena Haydn starb als pens. erzbischöfl. Hofsängerin und Concertmeisters-

---

29 v. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 35.

30 In gleicher Weise schrieben Adlgasser, Michael Haydn und der Chor-Vicar R. D. David Westermayer im Jahre 1768 jeder einen Theil des geistl. Oratoriums: „Der Kampf der Buße und Bekehrung." Dieses Oratorium wurde „auf gnädigsten Befehl zur würdigen Begehung der heiligen Fastenzeit" aufgeführt.

31 v. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 423 und 424.

32 O. Jahn, Mozart. 2. Aufl. I. S. 97.

33 L. Nohl, Mozart's Briefe. S. 193.

witwe am 10. Juni 1827 im 82. Lebensjahre. Michael Haydn's Verdienste als Kirchencomponist werden noch heutzutage ebenso oft gepriesen als angefeindet. Es wird sich seinerzeit Gelegenheit finden, darüber eingehender zu sprechen. Für jetzt müssen wir auf lange Zeit von ihm Abschied nehmen.

Das zweite Ereigniß, das Haydn anging, war ernst und kam unerwartet: Mathias Haydn, der Wagnermeister und Marktrichter in Rohrau, hatte seinen Sohn in Eisenstadt besucht und genoß noch die Freude, ihn in der schmucken fürstl. Hausuniform zu sehen und vom Fürsten viele Lobsprüche über das Talent des Sohnes zu hören. Kurze Zeit nach diesem Besuche, als er eben zu Hause sein Handwerk ausübte, stürzte ein Holzstoß neben ihm zusammen und zerbrach ihm mehrere Rippen. Mathias starb bald darauf am 12. Sept. 1763 (Beil. I, 14). Von seinen Kindern waren zu jener Zeit nur noch zwei aus erster Ehe im Elternhause: der jüngste Sohn Johann Evangelist und Anna Katharina, die zwei Monate später den herrschaftl. Büchsenmacher Christoph Näher heirathete. Außer ihnen lebte in Rohrau noch, wenige Häuser entfernt, die an den Schmiedemeister Philipp Fröhlich verheirathete Tochter Anna Maria. Haydn's Häuschen sammt Geräthschaften kaufte sein Schwiegersohn Fröhlich und den Kindern wurde in runder Summe ein Erbtheil von 600 Fl. ausbezahlt. Laut schriftl. Erklärung (dat. Esterház 29. Mai 1787) überließ Joseph Haydn den auf ihn entfallenen Theil (142 Fl. 26 Kr. 3 Pf.) seinem Bruder Johann. Mathias hatte bei Lebzeiten verschiedene kleine Legate für Messen, für die Bruderschaft Joh. Nepomuk, für Erhaltung der Heilands-Statue bei der mittleren Kirchenthüre auf dem Friedhof ausgesetzt; über letzteren Posten (30 Fl.) wurde im Jahre 1804 ein Stiftsbrief errichtet, wonach sich die Pfarre verpflichtet, für immerwährende Zeiten die Statue in gutem Stande zu halten. Auch Joseph Haydn hatte, wie wir (S. 12, Anm. 9) gesehen haben, in seinem Testamente (§. 35) 75 Fl. jährl. Interessen zu gleichem Zweck, wie auch zur Instandhaltung des, vom Grafen Harrach ihm im Fasangarten errichteten Monumentes bestimmt. (Haydn's Universalerbe, Mathias Fröhlich, hatte diesen Fond freiwillig auf 1300 Fl. in $2\frac{1}{2}$ % Hofkammer-Obligationen erhöht.) Hierüber wurde ebenfalls im Jahre 1815 ein Stiftsbrief errichtet und verspricht abermals die Pfarre

„die fromme Stiftung nach dem Willen des Stifters für ewige Zeiten getreulich zu erfüllen". Wann diese Pflicht das letztemal erfüllt wurde, ist bei dem gegenwärtigen Zustand beider Monumente schwer zu ersehen; hoffentlich läßt man dieselben nicht gänzlich zu Grunde gehen. Die Grabschrift der Eltern Haydn's (Beil. VI, 1) ließ sich vor einigen Jahren schon schwer mehr entziffern. Zwei Stücke aus Mathias Haydn's Besitz haben sich erhalten: ein Beil mit dem Zeichen M. H. 1727 benutzt noch heute der Wagnermeister Friedrich Handschuh in Rohrau; einen Fingerring von Messing mit M. H. und einem Rad gezeichnet, beim Umackern des Feldes gefunden, besitzt der gegenwärtige Eigenthümer des Haydn-Hauses, Georg Bruckner.

Im Jahre 1764 fand Fürst Nicolaus zum erstenmale seit seiner Regentschaft Gelegenheit, auch außerhalb Oesterreichs sich als prachtliebender Cavalier zu zeigen, da er in Frankfurt am Main bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König die Stelle des ersten Churböhmischen Botschafters vertrat. Die Wahl fand Statt am 27. März, die Krönung am 3. April. Bei Letzterer erregte der wahrhaft blendend reiche Aufzug des Fürsten und die glänzenden und geschmackvoll decorirten Illuminations-Anstalten allgemeine Bewunderung. Wohl hatte darin ein Gesandter den andern zu überbieten sich bemüht, „die Anstalt des Fürsten Esterházy jedoch übertraf alle die übrigen" und immer wieder kehrte man am liebsten ins „Esterházy'sche Feenreich" zurück. „Dieser hohe Botschafter hatte, diesen Tag zu ehren, sein ungünstig gelegenes Quartier ganz übergangen und dafür die große Linden-Esplanade am Roßmarkt vorn mit einem feenartig erleuchteten Portal, im Hintergrund aber mit einem wohl noch prächtigeren Prospecte verzieren lassen. Die ganze Einfassung bezeichneten Lampen. Zwischen den Bäumen standen Lichtpyramiden und Kugeln auf durchscheinenden Piedestalen und von einem Baume zum andern zogen sich leuchtende Guirlanden, an welchen Hängeleuchten schwebten." [34]

---

34 Goethe, Dichtung und Wahrheit, Beschreibung der Krönungsfeierlichkeiten.

Der Fürst fand in Frankfurt auch Gluck, dessen intimen Freund, den Contraltisten Guadagni, der bei der ersten Aufführung des „Orfeo“ in Wien die Titelrolle gesungen hatte, den Virtuosen Dittersdorf und zwanzig Mitglieder der Hofkapelle. So sehr übrigens diese glänzenden Festtage geeignet waren, dem Hang des prunk- und prachtliebenden Fürsten zu entsprechen, so bot doch schon vordem ein Besuch, den derselbe der französischen Hauptstadt im Februar abstattete, vollauf Gelegenheit, sich in allem, was Kunst und Reichthum zu bieten vermögen, förmlich zu berauschen. Fürst Nicolaus machte in Paris zahlreiche und kostspielige Einkäufe und es ist kaum zu bezweifeln, daß er bei dieser Gelegenheit auch in Versailles sich umsah und daß ihn dies, an Schätzen so reiche Schloß wohl zunächst anregte, sich auf einer seiner zahlreichen und weitläufigen Besitzungen einen ähnlichen Prachtbau zu errichten. Die Wirkung blieb nicht aus: schon nach zwei Jahren übersiedelte der Fürst, ein Mann von raschem und energischem Handeln, in das, mittlerweile von ihm geschaffene, dem reichen Versailles nachgebildete Sommerschloß am südlichen Ende des Neusiedler-Sees.

Die Abwesenheit des Fürsten benutzten seine Musiker, sich zu einem feierlichen Empfang desselben vorzubereiten. Und abermals wurde dabei Haydn's Talent in Anspruch genommen und zwar nach zwei Seiten hin: für die Kirche schrieb er ein Te Deum, für den Concertsaal eine Cantate. Die Aufführung der Cantate verzögerte sich aus unbekannten Gründen bis zum December. Was das Te Deum betrifft, sind wir hinsichtlich des angegebenen Zweckes allerdings nur auf eine Vermuthung angewiesen. Daß dieses Werk an einigen Orten, z. B. im Stifte Kremsmünster, Michael Haydn zugeschrieben wird, darf uns nicht irre führen, denn das erste, von Michael in Warasdin componirte Te Deum stimmt nicht mit dem seines Bruders überein.[35] Dagegen trägt eine im Stifte Göttweig befindliche Abschrift von Joseph's Te Deum die Aufschrift: „cop. P. Josephus, dat. 28. Nov. 1765“ (also ein Jahr nach der Eisen-

35 Die spätern Te Deum aus den Jahren 1770, 1786, 1801 und 1803 kommen hier nicht in Betracht. Bei dem im Jahre 1786 componirten Te Deum tritt der entgegengesetzte Fall ein: es wird häufig Joseph Haydn zugeschrieben, ist aber von seinem Bruder Michael.

städter Aufführung).[36] Wer übrigens dies Te Deum mit dem größeren im Jahre 1800 componirten vergleicht, wird trotz der größeren Anlage und reicheren Ausarbeitung des Letzteren ein- und dieselbe Hand nicht verkennen.

Die Cantate betreffend (die Worte sind italienisch) besitzt Göttweig aus der Sammlung des verstorbenen Aloys Fuchs in Wien ein Werk in 7 Heften mit der Aufschrift: „VII Musik-nummern einer Gelegenheits-Cantate von Joseph Haydn zur Geburtsfeier Sr. Durchlaucht des Fürsten Nicolaus Esterházy, componirt in den Jahren 1763/64. Die übrigen dazu gehörigen Stücke sind leider verloren." Der bekannte Autographen-Sammler hat den einzelnen Heften sein Aut. adest beigefügt und die letzte Nummer selbst vollständig copirt; überdies ist auch Haydn's „In Nomine Domini" in die Abschrift übertragen. Die Aechtheit der Composition steht somit außer Zweifel, nur ist die Bezeichnung „Geburtsfeier" insofern unrichtig, als im Text ausdrücklich auf den Namenstag des Fürsten angespielt ist; doch ist der Irrthum von wenig Belang, da Namens- und Geburtstag des Fürsten in denselben Monat (6. und 18. Dec.) fallen. Daß die Cantate aber ausdrücklich zur Feier der Rückkehr bestimmt war, bezeugen ebenfalls die Textworte, eine durchaus überschwengliche Lobsingung der Vorzüge des „von den Ufern des Main zurückkehrenden Heldenfürsten". Die angebliche Unvollständigkeit der Cantate wäre noch zu beweisen; im Text macht sich keine Lücke fühlbar, selbst der Mangel einer selbstständigen Ouverture wird durch die längere Instrumental-Einleitung ersetzt.

Der Inhalt der Cantate ist in Kürze folgender:[37] Tretet herzu! (fordert die Tonmuse ihre Getreuen auf) es gilt den schönen Namen des unbesiegten Fürsten zu feiern. Wem im Busen die Flamme der Dankbarkeit, Verehrung und Liebe brennt, der schmücke das Haupt mit Laub und Blumen und folge mir

---

36 In Göttweig wurde dies Werk (das auch im Stift Klosterneuburg unter Joseph Haydn's Namen vorhanden war) sehr häufig aufgeführt, u. a. auch am 15. Aug. 1809 „zum Namensfeste Bonaparte". (Die Franzosen hatten damals Wien besetzt und machten dem geistl. Stift einen wenig willkommenen Besuch.)

37 Es wird darinnen auch der Kriegsthaten des Fürsten gedacht. Der Fürst hatte sich im Jahre 1758 in der Schlacht bei Kollin das Ritterkreuz

und erflehe von den Göttern, daß sie seinen Wünschen Gehör geben. Er, der liebreiche Herrscher kehrt zurück; er, der ungeachtet des Neides zu hohen Ehren erhoben wurde. Dort an den Ufern, die der Main benetzt, wird sein Name ewig leben, die Väter werden noch den Kindern von den Wundern seiner Pracht und seines Ruhmes erzählen. So viel Schätze das Meer birgt, so viel das Glück auch bieten mag: es wird der Freude nicht gleichen, Dir dienen zu können. Ist es doch, als leuchte die Sonne heller an diesem Tage, als wolle sie Dich in höherem Glanze uns zeigen. Du folgtest den Fußstapfen deiner Ahnen und kehrtest, mit Ruhm bedeckt, zurück. Könige werden Deinem Verdienste Lorbeer winden und niemals wird Dein Name untergehn. Es lebe unser Fürst, der die Welt in Staunen versetzt. Nie möge ein feindlich Gestirn Deinen Himmel trüben, nur ein segenbringendes sei Dir beschieden. Du wirst zu noch größeren Ehren Dich erhoben sehen. Deine Kinder werden Deinem Beispiele folgen, sie werden die Freude der Sterblichen sein. Jupiter erhalte uns den erhabenen Fürsten; sei ihm jede Freude bescheert. Wir aber sind seiner Liebe gewiß, wir werden uns stets dessen freuen.

Zu der ziemlich umfangreichen Composition, bestehend aus einem großen Recitativ mit Orchesterbegleitung, je zwei Arien, Duetten und Chören sind außer den Streichinstrumenten Flöte, Oboe, Fagott und Hörner benutzt; einigemal tritt auch das Clavier obligat hinzu, aber nur um längere Zwischensätze mit Passagenwerk auszufüllen. Das Recitativ und darauf folgende Duett wurde mit unterlegtem lateinischen Text (Accurri te hunc mortales) als Offertorium verwendet. In gleicher Weise ist auch die Instrumental-Introduction von Nr. 2 und der Chor Nr. 4, zu einem Ganzen verschmolzen, als Offertorium (Plausus honores date) benutzt und bietet in dieser Fassung eine anregende frische Musiknummer. (Die Einleitung, C-dur $^4/_4$, ist hier durchgehends auf $^2/_4$ Tact reducirt und der ursprüngliche Chor ab-

---

des militär. Maria-Theresia-Ordens erkämpft. Die Anspielung auf „noch größere Ehren“ deutet etwa hin auf die nahe in Aussicht gestandene Verleihung des Commandeurkreuzes dieses Ordens (12. Oct. 1765) und des goldenen Vlies-Ordens (31. Dec. 1765). Die Ernennung zum Capitain der im Jahre 1760 errichteten ungarisch-adeligen Leibgarde erfolgte am 6. Dec. 1764.

wechselnd Solostimmen und Tutti zugetheilt.[38] Ob das Arrangement dieser beiden Nummern etwa von Haydn selbst herrührt, ist nicht bekannt. Besondere Bedeutung ist auch diesem, in Haydn's Katalog nicht verzeichnetem Werk, das namentlich der Kehlenfertigkeit der Sopran-Solostimme viel zumuthet, nicht beizulegen. Melodie, thematische Durchführung und Art der Begleitung huldigen dem herkömmlichen Geschmack der Zeit, doch heben sich die genannten als Offertorien benutzten Nummern durch kernigen Inhalt vortheilhaft ab.

Im Jahre 1765 nahm Joseph Haydn seinen jüngeren Bruder, Johann Evangelist, zu sich nach Eisenstadt. Sein Lebenslauf ist so einfach und anspruchslos, daß wir ihn gleich in Eins zusammenfassen können. Johann (nur dieser Taufname war in Gebrauch) war damals 22 Jahre alt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß er seinen älteren Bruder wird gebeten haben, ihm ein Unterkommen zu verschaffen, denn seines Bleibens war länger in Rohrau nicht, nachdem der Vater gestorben war und die Stiefmutter sich wieder verheirathet hatte. Von allen Haydn'schen Kindern blieb nach Johann's Weggang nur noch eine Tochter, die verehelichte Anna Maria Fröhlich im Orte. Johann hatte eine sehr schwache, dünne Tenorstimme ohne irgend welchen Reiz und waren auch seine musikalischen Fähigkeiten sehr bescheiden. „Eine seiner Schülerinnen ließ einst bei Salieri ihre Stimme probiren; dieser fand, daß sie „ohne Methode und wie Hansl Haydn durch die Nase singe".[39] Wenn ihn der Fürst trotzdem in den Kirchenchor in Eisenstadt aufnahm, so geschah dies sicherlich nur aus Rücksicht für seinen Bruder, der ihn erst abrichten mußte. Nur aus seinen späteren Bittschriften an den Fürsten ist zu ersehen, daß er schon im Jahre 1765 in der Chormusik mitwirkte, denn da er anfangs keinen Gehalt bezog, ist er in den Conventionalen erst im Jahre 1771 genannt; er hatte damals als 4. Tenorist jährlich zuerst 25, dann

---

38 Plausus honores date, M. S. auf der kais. Hofbibliothek in Wien, Nr. 15842 (neu). Die Motette Accurri te hunc mortales ist im Stift Klosterneuburg.

39 Tagebuch des J. C. Rosenbaum, gräfl. Esterházy'schen Beamten.

30 Fl. In diesen Bittschriften führt er an, daß er unmöglich Kost und Kleidung bestreiten könne, wenn ihn nicht die Gutmüthigkeit anderer Leute unterstützen würde; später nennt er ausdrücklich seinen Bruder, der ihm zu seinem geringen Gehalt beisteure und hofft in Anbetracht der Verdienste desselben auf Verbesserung seiner Lage. Ungetröstet ging er nie von dannen; sein Gehalt wurde im Jahre 1775 auf 50 Fl. erhöht und 1783 erhielt er auch das gewünschte Deputat, wie es die Sängerin Eleonore Jäger bezog.[40] Doch auch diese Aufbesserung wollte später nicht ausreichen. Wiederum kam er im Jahre 1800 um Gehaltsvermehrung ein: er habe sich seither mit Unterricht einiger Schüler in Clavier und Gesang geholfen, aber deren Zahl und auch seine Kräfte seien im Abnehmen und so sei er auf die Gnade einiger Gutthäter angewiesen, die ihn wechselweise zu Tische ladeten. Und abermals weist er auf seinen Herrn Bruder hin, der durch sein Musiktalent den Ruhm des hochfürstlichen Hauses verewigt hat und bittet in Rücksicht dessen und der eigenen 35jährigen Dienste um Aufbesserung seines Deputats um 6 Metzen Weizen und 12 Metzen Korn nebst 6 Eimer Wein, was in Baarem 45 Fl. betrüge, somit seine Convention künftig jährlich 165 Fl. gleich komme. Auch dieses Gesuch wird bewilligt und ihm noch im Jahre 1804 (ein Jahr vor seinem Tode) 50 Fl. zur Unterstützung seiner Badekur angewiesen. Leicht wäre man hier geneigt zu glauben, der ältere Bruder habe ihn nicht ausreichend unterstützt. Dagegen genügt es, daran zu erinnern, daß dieser ihn durch 25 Jahre auf seine Kosten nach dem Curort Baden bei Wien schickte und daß er ihm noch im Jahre 1802 Lectionen zuwies, so z. B. die Altistin Katharina Krines, deren Stimme Joseph Haydn geprüft und sehr gerühmt hatte und die, wie so viele angehende Sängerinnen, auf Kosten des Fürsten unterrichtet wurde. Auch für sein Quartier hatte Johann nicht zu sorgen; anfangs wohnte er bei Haydn selbst, später meistens mit einem Kameraden aus der Kapelle

---

40 Diese Naturalien betrugen jährlich: 300 Pfd. Rindfleisch, 30 Pfd. Salz, 24 Pfd. Schmalz, 4 Metzen Weizen, 8 Metzen Korn, 3/4 Metzen Gries, Kraut und Rüben; für das Geflügel 2 Fl. 30 Kr., 24 Pfd. Kerzen, 6 Klafter Brennholz, 5 Eimer Officierswein. Außerdem nebst freiem Quartier alle Jahre ein Kleid.

gemeinschaftlich in der alten Apotheke, im fürstlich sogenannten Darmstädter Haus, dann im Bergkloster und zuletzt im Musikgebäude, wo er auch starb. Ein einziges Mal, im Jahre 1801, als Michael auf seiner Wiener Reise auch Eisenstadt besuchte, waren alle drei Haydn beisammen. Sie waren beim Stadtpfarrer zu Tische geladen und gingen dann in der Stadt spazieren; Abends brachten ihnen die beiden Waldhornisten Prinster ein Ständchen. Keiner der Brüder sah dem andern gleich; Michael war der größere, Johann eher klein zu nennen. Johann mochte wohl das bescheidene Maß seiner Fähigkeiten kennen und spricht es wenigstens für ihn, daß er sich nie und nirgends vordrängte und ruhig dahin lebte. Bei seiner stätigen Kränklichkeit wurde er des Lebens wenig froh; nur wenn er bei einem Glase Wein saß, liebte er es, ein lustig Liedchen zu singen. Verheirathet war er nie. Hätte er seinen Bruder überlebt, würde er auch dann noch Gelegenheit gehabt haben, dessen milde Hand zu segnen, denn dessen Entwurf zum ersten Testament sagt S. 8: „dem Bruder Johann in Eisenstadt — 4000 Fl." (also ebensoviel als dem Bruder Michael).

Neben der an sich wenig belangreichen Aufnahme Johann's bietet uns das Jahr 1765 aber noch eine Ueberraschung ganz eigener Art, ein im Leben Haydn's gewiß ebenso unerwartetes als merkwürdiges Document, in welchem er von seinem Fürsten im Dienstwege der Amts-Nachlässigkeit beschuldigt und ihm zugleich anbefohlen wird, im Componiren fleißiger zu sein wie bisher! Läge dies, obwohl nur im Entwurf erhaltene, aus Süttor datirte Actenstück nicht verbucht und verbrieft vor, man müßte mit Recht dahinter eine Mystification vermuthen. Haydn nachlässig im Amte, faul im Schreiben! — er, den wir nur immer als den gewissenhaftesten Mann in Dienstangelegenheiten, als den fleißigsten der Fleißigen preisen hörten! Doch das Factum liegt vor und duldet keine Widerrede. „Regulativ Chori Kissmartoniensis" — lautet die Ueberschrift dieser ungnädigen Verwarnung, die mit folgenden Eingangsworten beginnt: „Nachdeme auf dem Chor der Eisenstädter Schloß-Kapellen unter denen Musicis Saumseligkeit undt übler Einverständniß wegen, bey denen Chor-Instrumenten aber wegen schlechter Obsicht und

Verwahrung derenselben eine sehr große Unordnung verführet worden; So wird dem Capellmeister Hayden hiermit ernstlich anbefohlen" — und nun folgen unter sechs Abschnitten die detaillirten Auseinandersetzungen dieser Drohnote. 1. soll Haydn ein dreifaches gleichlautendes Inventarium über alle vorhandenen Chor-Instrumente und Musikalien nach dem beigelegten Formular (mit Angabe der Autoren, Stimmenzahl u. s. w.) innerhalb acht Tagen anlegen, unterschreiben und eines „Uns" (dem Fürsten), das andere in die Buchhalterei, das dritte auf den Chor abgeben. 2. hat Haydn dem Schulmeister Joseph Diezl bei jedem Chordienst die nöthigen Musikalien zu übergeben, dieselben durch Diezl austheilen und nach dem Dienst wieder ordnen („zusammenklauben") und zurückgeben zu lassen um sie in dem dazu bestimmten Kasten aufzubewahren, damit nichts verschleppt oder verzettelt werde. 3. soll Haydn auf den Schulmeister wohl achten, daß er alle Instrumente jederzeit in gutem Stand erhalte, zu welchem Ende „Er Schulmeister" allemal ¼ Stunde vor dem Dienst auf dem Chor zu erscheinen hat. 4. wird Haydn besondere Sorge tragen, daß alle Chorleute beim Kirchendienst gewissenhaft erscheinen und ihre Pflicht und Schuldigkeit mit gutem Einverständniß verrichten. 5. hat Haydn in „Unserer Abwesenheit" im Eisenstädter Officiers-Zimmer wöchentlich zwei Musikalische Academien als am Dienstag und Donnerstag von 2 bis 4 Uhr Nachmittags mit den gesammten Musicis zu halten und, damit sich Keiner in Hinkunft, wie bisher geschehen, unterfange, vom Kirchendienst oder von den Academien sich ohne Erlaubniß zu absentiren, Uns alle 14 Tage einen schriftlichen Rapport einzusenden mit Name und Angabe der Ursache, wann Ein oder der Andere vom Dienst auszubleiben sich anmaßt. 6. „Endlichen wird ihme Capel-Meister Hayden bestermaßen anbefohlen, Sich selbst embsiger als bisher auf die Composition zu legen, und besonders solche stücke, die man auf der Gamba spiellen mag, und wovon Wir noch sehr wenige gesehen haben, zu componiren, und, um seinen Fleiß sehen zu können, von was immer jeder Composition das erste stück sauber und rein abgeschrieben Uns jederzeit einzuschicken." —

Haydn scheint den fürstlichen Verweis beherzigt zu haben, denn wir begegnen kurz darauf einem sichtbaren Beweis der Anerkennung. Der Fürst schreibt nämlich unterm 4. Januar 1766

an seinen Wirthschaftsrath Rahier: „Diesen Augenblickh erhielt ich 3 stuckh vom Hayden, mit welchen ich sehr zufrieden bin. Sie werden dahero demselben 12 Ducaten aus der Cassa in meinem Namen geben lassen und ihm zugleich sagen, daß er noch 6 solche stuckh, wie Er mir dermahlen zugeschickt, und nebst dem auch 2 Solo machen und ehestens anhero zu übersenden trachte."

Wenn schon die fürstliche Huld allein den Kapellmeister beglücken mußte, so kamen doch auch die begleitenden klingenden Beweise derselben um so erwünschter, als eben jetzt die grimmige Kälte (das Donaueis vermochte die schwersten Lastwägen zu tragen) die Bedürfnisse für den eignen Leib bedeutend steigerte. Auch aus diesem Brief ersehen wir des Fürsten Vorliebe für das Baryton, sowie seine Zufriedenheit mit der Schreibweise Haydn's. Der Brief ist noch von weiterem Interesse: es ist das erstemal, daß sich der Fürst der Bezeichnung „Schloß Esterház" bedient; er hatte also das am südlichen Ende des Neusiedler See's gelegene, mittlerweile umgebaute Jagdschlößchen Süttor, den Lieblingsaufenthalt seines verstorbenen Bruders, nach dem Stammort der fürstlichen Dynastie, dem magyarischen Dorfe Esterháza auf der Insel Schütt umgetauft. Der Aufenthalt in so strenger Kälte und in einer geradezu unwirthlichen, ungesunden Gegend beweist ferner, wie sehr dem Fürsten der Umbau, den er schon im August 1765 von Innsbruck aus ungeduldig betrieb, am Herzen lag.

Aus der vorerwähnten Bemerkung des Fürsten ergiebt sich, daß Haydn damals eben erst angefangen hatte, für das Baryton zu componiren. In rascher Folge, in verschiedenartiger Verbindung mit andern Instrumenten, vermehrte sich dann die Zahl dieser Compositionen. Auch suchte sich Haydn, wie wir weiter unten sehen werden, gleich Anfangs durch eigenes Ueben auf dem Baryton mit dessen Eigenthümlichkeiten vertraut zu machen. Betrachten auch wir etwas genauer dieses nun längst verschollene, durch das praktischere Violoncell verdrängte Instrument.

Das Baryton, italienisch Viola di Bardona,[41] ist ein, in

41 Die Schreibweise ist sehr verschieden: Bariton, Paridon, Paraton, Barydon ꝛc. L. Mozart's Berichtigung der ital. Benennung Bordone (siehe

Gestalt und Charakter der Viola di Gamba am Nächsten stehendes Geigeninstrument mit breitem und hohem Hals und Griffbrett, über demselben gewöhnlich mit 6—7 Darmsaiten bezogen, die mit dem Bogen gestrichen werden und häufige Doppelgriffe zulassen. Das Griffbrett ist rückwärts ausgehöhlt und es befinden sich hier 14—16, auch 18 zum Theil secundenweise gestimmte Saiten aus Messing, Stahl- oder Eisendraht. (Die Saitenzahl und der übrige Bezug ist sehr verschieden; Lidl vermehrte die unteren auf 27, worunter auch die Halbtöne inbegriffen sind.) Außerdem liegen noch auf der rechten Seite der Decke mehrere umsponnene Darmsaiten. Diese und die unterhalb gelegenen metallenen Saiten, mit denen man den begleitenden Baß angiebt, werden mit dem linken Daumen angerissen, geschnellt oder gekneipt; die umsponnenen Darmsaiten wohl auch mit dem kleinen Finger der rechten Hand, die den Bogen führt. Es sind somit drei verschiedene Bewegungen — Streichen, Schnellen und Greifen erforderlich, welche natürlich die Behandlung des Instrumentes nicht wenig erschweren. Die Musikstücke müssen demgemäß auch eigens für dasselbe eingerichtet werden; doch widersprechen die vorhandenen Compositionen, auch wenn die Tempi langsamer genommen wurden, der Behauptung, daß darauf nur langsame Sätze auszuführen seien. Die oberen Saiten sind vom eingestrichenen e abwärts gestimmt: e h f d a e und Contra-H; die unteren Metallsaiten mit dem tiefen e im Subbaß beginnend in diatonischer Stufenfolge aufsteigend bis

---

Violinschule, S. 3) wird in der Mus. Real-Zeitung (1788, S. 182) mit Bardone (als aus dem Griechischen abgeleitet) widerlegt. Man findet übrigens ebenso häufig der als auch das Baryton angegeben. In Maier's „Music-Saal" (Neu eröffneter Theoretisch- und Praktischer — Nürnberg, 2. Aufl., 1741, S. 102) ist der Name der „Viola de Paredon, oder Bariton genannt" von Pardon hergeleitet, weil der Erfinder, der wegen einer Missethat gefangen saß, sein Leben diesem Instrument verdankte. Außer den verschiedenen Musik-Lexica und oben erwähnten Werken findet man das Instrument noch anderwärts beschrieben: M. H. Fuhrmann, Musikalischer Trichter, Frankfurt 1706, S. 91; Joh. Georg Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Mannheim 1788, 4. Stück, S. 100; Musik. Almanach auf das Jahr 1782 (C. L. Junker); H. Welker von Gontershausen, Neu eröffnetes Magazin mus. Tonwerkzeuge, 1855, S. 84, und dessen „Ueber den Bau der Saiteninstrumente und deren Akustik, 1870, S. 92 ꝛc.

zum eingestrichenen a. Darin stimmen alle Beschreibungen überein, daß das Instrument einen höchst anmuthigen, sanften und lieblichen, zugleich aber auch melancholischen, schwermüthigen Eindruck hervorbringe. Auch allein gespielt, bietet es dem Ohre wenig Leeres in harmonischer Beziehung. Obwohl, wie gesagt, auch im Charakter der Gambe zunächst verwandt, bietet der Ton doch auch viel Eigenartiges; oft glaubt man eine Gambe und Mandorzither zugleich zu hören. Ein Cavalier in Wien, der dem Barytonspieler Franz selbst gestand, daß er bisher ein Feind der Musik gewesen, und ihn erst sein Spiel bekehrt habe, verglich den Effect des Baryton mit der Ananas, „man hört und weis nicht was man hört, denn alles harmonirt auf unterschiedliche Art". Das Baryton hält sich hauptsächlich in der Tenor- und Baßlage auf, kann sich aber auch auf die Discantregion einlassen. Ein Theil der von Haydn componirten Barytonstücke wurde von ihm selbst und von Anderen mannigfach für andere Instrumente (Violine, Flöte, Viola, Violoncell) umgeschrieben.

Lauten- und Geigenmacher, die Barytons verfertigten, gab es viele; es sind solche Instrumente noch vorhanden von Magnus Feldlen in Wien (aus dem Jahre 1656), Heinrich Kramer in Wien (1714), Daniel Achatius Stadlmann in Wien (1732), Joh. Jos. Stadlmann in Wien (1750), Tielke in Hamburg (1686), Andreas Stainer in Absom in Tyrol (1660). Die drei erstgenannten Instrumente (nebst einem vierten ohne Namensangabe) befinden sich im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; auch Stainer's Instrument, jetzt in Eisenstadt, gehört ursprünglich diesem Museum (den Knopf des Saitenhalters zieren zwei schön geschnitzte Köpfe, Mann und Knabe, ersterer mit Tyrolerhut); das Baryton von Tielke ist im South Kensington Museum in London, jenes von Joh. Jos. Stadlmann, in schönem Lederfutteral aufbewahrt, aber aller Saiten entledigt, ist im Eisenstädter Musikgebäude — es war das Kleinod des Fürsten Nicolaus.

Als öffentliche Spieler auf dem Baryton sind zu nennen: Marc. Ant. Berti (1721—1740 in der kaiserlichen Hofkapelle in Wien); Sig. Ferant (1744 in London); Anton Kraft und die Virtuosen Karl Franz und Andreas Lidl (in der Esterházy'schen Kapelle); Fauner (Magistratsrath, Dilettant in Wien 1794);

Sebastian Ludwig Friedel (k. preußischer Kammermusikus, 90er Jahre bis nach 1820 in Berlin); Vincenz Hauschka (kaiserlicher Hofbeamter und verdienstvolles Directionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Mitte der 90er Jahre und noch 1823 genannt).

Compositionen für das Baryton lieferten: Niemecz, ein Schüler Haydn's (Primitio aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, Bibliothekar in Esterház); L. Tomasini und A. Kraft (in der Esterházy'schen Kapelle); Wenzl Pichl (gedruckt erschienen 21 Quartette, Quintette, Sestetti und Ottavini; außerdem schrieb er 148 Quartette für Fürst Nicolaus); Musikalienhändler Joh. Traeg in Wien kündigte 1799 in Mscpt. 12mal 6 Trios an (Baryton, Viola, Baß); für Vinc. Hauschka,[42] der auch selbst für das Baryton componirte, schrieben auf Wunsch der Kaiserin Marie Therese (zweite Gemahlin des Kaisers Franz) die Tonsetzer Ferd. Paër, Weigl und Eybler. Unter die Verehrer des Baryton zählen auch Churfürst Karl Theodor und König Friedr. Wilhelm II. König von Preußen.[43] —

Zwei Anekdoten, die uns den Fürsten Nicolaus als Barytonspieler zeigen, führen uns unmittelbar ins fürstliche Musikcabinet. Die erste Anekdote nennt den berühmten Violoncellisten Anton Kraft, der am 1. Januar 1778 in der fürstlichen Musikkapelle angestellt wurde und daselbst bis zum Jahre 1790 verblieb. Kraft benutzte die Gelegenheit, Haydn's Unterricht in der Composition zu genießen. Um sich des Fürsten Zuneigung zu erwerben, erlernte er auch das Baryton und componirte mehrere Trios für zwei Barytons und Violoncell, bei denen er immer das zweite Baryton spielte. Nachdem er die nöthige Fertigkeit erlangt zu haben glaubte, schrieb er in einem Trio

---

42 Hauschka (geb. 1766, gest. 1840), spielte einmal auch auf Schloß Persenbeug an der Donau, Sommersitz des Kaisers Franz. Es begleiteten ihn der Kaiser selbst, Fürst Metternich, Graf Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera, Hofkapellmeister Eybler. — Im Febr. 1823 spielte Hauschka mit Friedrich Groß ein Duett für Baryton und Violoncell in einer Abendunterhaltung der Gesellschaft der Musikfreunde; es war dies wohl das letztemal, daß das Baryton öffentlich gehört wurde.

43 v. Ledebur, Tonkünstler-Lexicon Berlins. 1861. S. 165. Artikel Friedel.

auch ein Solo für das zweite Baryton. Kaum hatte er das Solo begonnen, so unterbrach ihn der Fürst: „Gieb Er mir die Stimme.“ Nun fing der Fürst zu spielen an, blieb aber mitten drin stecken. Aergerlich darüber setzte er ab und sagte zu Kraft: „Schreib Er künftighin nur Solo für meine Stimme, denn daß Er besser spielt als ich, ist keine Kunst, sondern seine Schuldigkeit.“

Die zweite Anekdote hat Haydn zum Gegenstand.[44] Die Erklärung des Fürsten nämlich, die Compositionen für das Baryton hätten sich nur auf ein- und dieselbe Tonart zu beschränken, reizte Haydn, das Instrument durch Selbstübung eingehend kennen zu lernen. Vielleicht auch dachte er dem Fürsten eine Freude zu machen oder war eine Eitelkeit dabei im Spiel. Genug, er übte, sein Componiren vernachlässigend, ohne Vorwissen des Fürsten wohl ein halbes Jahr lang, wozu er wegen Zeitmangel, zum Aerger seiner Frau, meistens die Nächte zu Hülfe nehmen mußte. Endlich glaubte er sich mit Ehren vor dem Fürsten hören lassen zu können. Er spielte und zwar richtig in mehreren Tonarten und erwartete Ueberraschung und Beifall. Der Fürst aber blieb ganz ruhig und sagte nur: „Haydn! das muß Er besser wissen.“ „Ich verstand den Fürsten vollkommen“ (bemerkt Haydn zu Dies) „und ob mich gleich im ersten Augenblick die Gleichgültigkeit desselben schmerzte: so verdanke ich es doch seiner kurzen Erinnerung, daß ich plötzlich den Vorsatz fahren ließ, ein guter Barytonspieler zu werden. Ich erinnerte mich, daß ich mir als Kapellmeister, und nicht als ausübender Virtuos, schon einigen Ruhm erworben hatte, machte mir selbst Vorwürfe, die Composition seit einem halben Jahre vernachlässigt zu haben und wandte mich wieder mit neuem Eifer zu derselben.“

---

44 Abgesehen von dem Irrthume bei Dies (S. 55 fg.) als habe Haydn erst nach der Abschieds-Symphonie (die doch um vieles später, 1772, componirt ist) angefangen, das Baryton zu üben, müßte obige Anekdote, wiederum nach Dies, vor die Aufführung der Acide (also ins Jahr 1762) zu setzen sein. Auch dieses ist unrichtig und widerlegt sich von selbst. Des Fürsten Verweis, Haydn solle fleißiger componiren und namentlich Stücke für das Baryton setzen, von denen der Fürst bis dahin noch sehr wenige gesehen, giebt uns die richtige Zeit, nämlich die zweite Jahreshälfte von 1765.

Was Haydn's Compositionen für das Baryton betrifft, werden einstweilen einige allgemeine Bemerkungen um so mehr genügen, als ja weitaus der größte Theil derselben ihrer Entstehung nach in die Jahre nach 1766 fällt. Haydn selbst hat sie ohne weitere chronologische Folge in seinem thematischen Verzeichniß angegeben und am Schlusse bemerkt: „In Allem 163 Pariton-Stücke.“ (Außerdem fanden sich in Eisenstadt noch 12 Divertimenti für 2 Baryton und Baß in Haydn's Handschrift vor.) Einige Trios scheinen Lieblingsstücke des Fürsten gewesen zu sein, denn sie finden sich auch als Chöre angezeigt, z. B. zur Wiedergenesung des Fürsten (Dei clementi); zur glücklichen Wiederkehr (Al tuo arrivo felice). Andere Trios haben eigene Benennungen, z. B. „l'Allelujah“ (der erste Satz nach der bekannten Kirchenmelodie); „das alte Weib“ (die Viola im Menuet-Trio Klagetöne nachahmend). Ein Trio hat am oberen Rand die Bemerkung Fatto a posta und rechts in der Ecke Nihil sine causa. Im Allgemeinen auf 3 Sätze beschränkt, boten besondere Anlässe auch ungewöhnliche Ausdehnung; zum Geburtsfest des Fürsten [45] schrieb Haydn sogar ein Trio mit 7 Nummern, darunter (ein seltener Fall) auch eine Polonaise. Menuets und Finale sind häufig auch künstlich aufgebaut: Fuga a 3 sogetti in contrapunto doppio; Canone in diapente; Menuetto alla Zoppa (rhythmische Verrückung) und Trio al contrario. Einmal hat das Baryton im Menuet-Trio auch ein Solo ohne alle Begleitung; ein einziges Mal wechseln dabei auch Gambe und Baryton. — Von den, allem Anscheine nach, frühesten Barytonstücken haben sich, außer zahlreichen Bruchstücken noch erhalten: ein Duett für 2 Baryton (Haydn's Katalog Nr. 4 unter 6 Duetten) und oben erwähnte 12 Divertimenti für 2 Baryton mit Baß; sie sind ganz kurz, jede Nummer nur aus einem Satz von 1 und 2 Theilen zu 8 und 16 Tacten bestehend. Verloren gegangen sind alle 12 in Haydn's Katalog verzeichneten Sorten für Baryton und Violoncell und 3 Concerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß. Dagegen erhielten sich in Abschriften und Autographen sehr viele Divertimenti für Baryton, Viola und Baß und einige mehrstimmige Cassationen. (Im Jahre 1781 erschienen als Op. 31 bei Artaria 6 solcher

45 Fatto per la felicissima nascita di S. A. S. Prencipe Estorhazi.

concertirenden Divertimenti zu 8 Stimmen, das Baryton durch Flöte ersetzt). — Nach Tonarten geordnet entfällt der kleinere Theil auf C-dur; vorherrschend sind G-, D- und A-dur. Von den B-Tonarten ist nur F-dur 3mal vertreten; ebenso selten sind Moll-Tonarten, nur A-moll und H-moll erscheint einmal als Haupt-Tonart.

Die Trios für Baryton, Viola und Violoncell sind meistens dreisätzig; Menuet mit Trio, welcher nie fehlt, bildet gewöhnlich den zweiten, manchmal auch den letzten Satz. Die Mannigfaltigkeit der Themen und Erfindung interessanter Menuet-Trios ist hier staunenswerth. Im Allgemeinen sind die Tempi etwa folgendermaßen vertheilt: Erster Satz — Allegro, Moderato, Adagio, Largo, Scherzando Presto (mit ihren kleineren Schattirungen); zweiter Satz — Menuet und Trio, seltener ein Allegro, Adagio oder Andante; Dritter Satz — Allegro (molto, assai), Presto, Scherzo Presto, und (mit Bezug auf den zweiten Satz) Menuet und Trio, oder Tempo di Menuetto.

Nach den vorhandenen Autographen mit Nummerirung und Jahresangabe, nebst Abschriften, ebenfalls mit Jahresangabe, läßt sich im Ganzen die Zeit der Entstehung dieser Gattung Compositionen feststellen. Von den 125 dreistimmigen Divertimenti (Baryton, Viola, Baß) waren bis zum Jahre 1767 die ersten 48 Nummern componirt; bis 1769 entstanden weitere 24; bis etwa zu Ende 1770 abermals 24;[46] die letzten 29 (Nr. 106 hat schon 1772) folgten wohl unmittelbar. Die mehrstimmigen Cassationsstücke scheinen alle in die 70er Jahre zu fallen (3 Nummern tragen die Jahreszahl 1775). Nach dieser Zeit sind keine Compositionen für das Baryton nachweisbar. Da auch die beiden ausgezeichneten Virtuosen Lidl und Franz in

46 Hierher gehören XXIV Divertimenti per il Pariton col Viola e Basso, Tom. II., die dem Fürsten eigens dedicirt waren. (Tom. II., es mußte also auch ein erster Band vorhanden gewesen sein.) Sie sind, jede Stimme in schönem rothledernen Einband mit Goldschnitt in ledernem Kapsel (Schubdeckel), mit großer Sorgfalt vom Copisten ins Reine geschrieben. Im Barytonheft steht auf dem ersten Notenblatt unten rechts: di me Giuseppe Haydn von seiner Hand geschrieben. Ein muthwilligerweise abgeschnittener Streifen Papier am oberen Rand enthielt wohl die Dedication. In Haydn's Katalog sind es die Nummern Nr. 73—96. Zwei Autographe, Nr. 79 und 80 (also die 7. und 8. Nummer), tragen das Datum 1769.

dieser Zeit entlassen wurden (Lidl im Mai 1774, Franz im Dec. 1776), mag wohl auch der Fürst sein eigenes Spiel aufgegeben haben; die nun von Jahr zu Jahr sich reicher entfaltende Musikkapelle, die Oper nebst Schauspiel und Marionettentheater nahmen seine Aufmerksamkeit ohnedies vollauf in Anspruch. – Aber auch Haydn mußte nun seine volle Thätigkeit der Kapelle zuwenden; er verwerthete wohl einen Theil der bereits fertigen Barytonstücke in Umschreibung für andere Instrumente, öfter drei- und vierfach mit Erweiterung bis zu 8 Stimmen;[47] oder Andere thaten dies für ihn, oder er vergaß darauf, mit größeren Arbeiten beschäftigt. Manche Autographe gingen ihm auch durch Ausleihen verloren; Dies (S. 55) erwähnt hierauf bezüglicher Uneinigkeiten zwischen Haydn und einem Ungenannten wegen solcher im Leben nicht ungewöhnlicher Vorkommnisse. Nach Haydn's Entwurf-Katalog zu schließen hatte er die Barytonstücke in vier Büchern zusammengeschrieben und nach diesen bezeichnet und nummerirt.

Mit Recht könnte man voraussetzen, daß eine so große Anzahl gleichartiger Compositionen die Erfindungsgabe abschwächen müßte, wenn uns Haydn nicht das Gegentheil bewiesen hätte. Diese Compositionen geringeren Umfangs dienten ihm gleichsam als Vorstudien zu seinen größeren Werken, in denen er sich dann um so freier bewegte. Schon die erste Hälfte (soweit diese vorliegt) überragt die bekannten ersten 18 Quartette an Sicherheit in der Anlage, an Abrundung und Mannigfaltigkeit, an Reichthum und Frische der Ideen. In zweckmäßiger Auswahl zusammengestellt dürften auch heutzutage noch, trotz ihrer knappen Form, manche im Stande sein, die Liebhaber von Kammermusik in kleinerem Kreise zu interessiren, um so mehr, als diese Compositions-Gattung (drei Streichinstrumente) ohnedies spärlich vertreten ist. Summarisch genommen hat Haydn die folgende Anzahl Barytonstücke geschrieben: 6 Duetten für 2 Baryton; 12 Sonaten für Baryton und Violoncell; 12 Di-

---

47 Es entstanden nachweisbar aus diesen Barytonstücken u. A. VI Trios, Violine, Viola, Baß, und V Trios, Violoncell, Viola, Baß (Breitkopf 1772); VI leichte Trios, 2 Violinen und Violoncell, Op. 21, Heft II, Nr. 2, 3, 6 (Simrock), und Six Trios pour Flûte, Violon et Violoncell, Liv. I, alle 6 Nummern (Simrock).

vertimenti für 2 Baryton und Baß; 125 Divertimenti für Baryton, Viola und Violoncell; 17 mehrstimmige Cassationsstücke; 3 Concerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß — im Ganzen 175 Compositionen. Dazu kommen noch einige Clavier-Divertimenti mit Begleitung von Violinen und Baryton[48] und eine später erwähnte Cantate auf den Tod des Königs Friedrich des Großen (für Gesang mit Barytonbegleitung).

Ueber die weiteren Compositionen Haydn's bis zum Jahre 1766 kann hier nur so weit gesprochen werden, als sich aus triftigen Gründen annehmen läßt, daß sie eben in diesen Zeitraum (1762—1766) fallen. Von den Symphonien kommen auf diese Jahre zum mindesten 30, von denen aber ein Theil weit eher dem Charakter von concertirenden Tonstücken, Cassationen oder Divertimenti entspricht. Erhalten haben sich in Haydn's Handschrift, in Partitur, zwei aus dem Jahre 1763 und je vier aus den Jahren 1764 und 1765. (Eine Symphonie, D-dur, im Nachlaß Haydn's mit 1766 angegeben, ist nicht mehr vorhanden.) Die genannten 30 Symphonien sind sämmtlich, bis zum Jahre 1779 vertheilt, in Abschriften in Breitkopf's Katalog angezeigt; einige sind übrigens auch im Stich in Paris bei verschiedenen Verlegern erschienen. Die Harmonie besteht bei den meisten aus 2 Oboen und 2 Hörnern, einigemal sind Flöten benutzt; Klarinetten kommen hier und weitaus in die nächstfolgende Zeit nicht vor. Trompeten und Pauken erscheinen nur zweimal, doch sind letztere außerdem einmal nachträglich hinzugefügt. Zwei Symphonien zählen bereits in dieser Zeit 4 Waldhörner, es ist also die Annahme Deldevez's[49], Haydn habe diese Instrumente in dieser Anzahl nur einmal angewendet, schon jetzt zu berichtigen. Elf dieser Symphonien sind dreisätzig, meist Allegro, Andante, Presto oder Tempo di Menuetto; alle übrigen haben Menuets, vorzugsweise im 3. Satz; die später vorherrschenden ernsten Einleitungs-Sätze kommen hier nur zweimal vor.

---

48 Ein derartiges Divertimento, F-dur $^2/_4$, in Haydn's Katalog eigens für Cembalo con Pariton e due Violini angegeben, ist unter den Clavier-Trios bei Breitkopf & Härtel, neue Ausgabe Nr. 25, enthalten.

49 Curiosités musicales, Notes, Analyses etc. par E. M. E. Deldevez, Paris 1873, p. 13.

Ob von Haydn's mehrstimmigen Divertimenti für verschiedene Instrumente (Haydn zählt deren 20 auf) einige in den genannten Zeitraum fallen, ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Breitkopf's Katalog hat deren 8 in den Jahren 1767 und 1768 angezeigt. (Das einzige in Autograph erhaltene Divertimento wurde schon früher erwähnt und gehört, als im Jahre 1760 componirt, nicht hierher.) Ein Divertimento, das einzige für 4 Streichinstrumente, erschien 1765 als Streichquartett, wurde aber von Haydn in seine Quartett-Sammlung nicht aufgenommen und ist auch, wie Haydn selbst angiebt, nie im Stich erschienen. Einige fünfstimmige Divertimenti (2 Violinen, 2 Violen und Baß) belehren uns, vorausgesetzt daß sie nicht Arrangements sind, daß Haydn wirklich auch Quintette geschrieben hat, eine Frage, die bisher immer verneint wurde. Daß auch Griesinger von einem Quintett spricht, haben wir S. 141 gesehen. Unter 12 Nummern, über die jeder Nachweis fehlt, befinden sich auch sogenannte Feldpartien, ausschließlich für Blasinstrumente geschriebene Stücke, z. B. für je 2 Klarinetten, Hörner und Fagotte. Ein verloren gegangenes sechsstimmiges Divertimento, D-dur 4/4, ist betitelt „Der verliebte Schulmeister" (il maestro innamorato). Vier Nummern (Haydn's Katalog Nr. 1, 2, 11, 20), die uns später nochmals beschäftigen werden, sind unter verschiedener Benennung und Stimmenzahl häufig angezeigt; eine darunter, „Der Geburtstag" betitelt und zuerst 1767 erschienen, hat sich bis auf unsere Zeit erhalten und wird in neuesten Auflagen ahnungslos als Sonate für Clavier und Violine gespielt. Um die Verwirrung zu vermehren, finden sich auch hier wie bei den Symphonien einige mit umstellten Sätzen, so daß man im Augenblick wähnt, verschiedene Werke vor sich zu haben. Außer den von Haydn angegebenen 20 Divertimenti circuliren aber noch fast ebenso viele unter verschiedenem Titel, Notturni, Serenaten, Concertante u. s. w. unter Haydn's Namen; so sind z. B. von den IX Cassationen, die von Breitkopf 1768 in Mscpt. angezeigt sind, nur zwei in Haydn's Katalog vorfindig. Dagegen sind in dieser Rubrik, wie später auch bei den Clavierstücken, viele Nummern enthalten, die wiederum in Haydn's Katalog fehlen und doch von ihm anerkannt sind. So ist ein eigenthümliches Musikstück, „Echo" betitelt, für 4 Violinen und 2 Violoncell componirt (für je 3 Instrumente in zwei

aneinanderstoßenden Zimmern zu spielen) von Haydn nicht verzeichnet, obwohl es schon 1767 und dann bis zu Ende des Jahrhunderts in deutschen und französischen Angaben häufig angezeigt ist, daher beliebt gewesen sein muß und auch in unsern Tagen in Partitur und Stimmen (Trautwein) und als Clavier-Quartett mit 2 Violinen und Violoncell (Simrock) erschienen ist. Diese verschiedenen Arrangements der meisten Divertimenti erschweren die Uebersicht und Richtigstellung derselben ungemein und fordern zu besonderer Vorsicht auf.

Die Tanzmusik ist in diesen Jahren durch eine einzige Nummer vertreten, sobald wir uns dazu verstehen, das in Eisenstadt noch vorhandene sehr abgegriffene Autograph in diese Zeit zu setzen. Es sind 12 Menuetten, hier für Clavier arrangirt (die Oberstimme wie bei den meisten damaligen Clavierstücken im Sopranschlüssel), welche in Breitkopf's Katalog 1767 als XVI Minuetti (2 Hörner, 2 Oboen, Trav. Flautini, Fagotti, Baß) angezeigt sind. Jedenfalls ist von Haydn keine frühere, für Orchester und zum Tanzgebrauch geschriebene Menuetten-Sammlung bekannt geworden.

Von den Quartetten für Streichinstrumente können wir an dieser Stelle ganz absehen, da die, den ersten achtzehn folgenden Quartette erst ins Jahr 1769 fallen. Außer dem vorerwähnten einzeln stehenden Quartett sind weiterhin noch zwei ebenfalls vereinzelte Quartette in Breitkopf's Katalog angezeigt, die aber von Haydn ganz ignorirt wurden.

Von den 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell, die Haydn in seinem Katalog aufführt, gehört wohl der größte Theil in die 50er Jahre. Ueber 4 Nummern fehlt jeder Nachweis; noch erhaltene Abschriften deuten bei einigen auf die Mitte der 60er Jahre hin. Sie sind ziemlich umfangreich, meist zweisätzig und die erste Violine besonders reich figurirt. In Breitkopf's Katalog sind in den Jahren 1766 und 1767 13 dieser Trios aufgenommen. Von den bei Simrock erschienenen Op. 21 „6 leichte Trios", Heft I, sind Nr. 3 und 6 in Haydn's Katalog (7 und 11) enthalten. Im Stich erschienen ferner bei Artaria (T. Mollo) 2 Hefte „Trois Trios originaux pour deux Violons et Basse", Liv. I und II (nach Haydn's Katalog Nr. 17, 21, 20; 3, 2, 4).

Was die Compositionen für Clavier betrifft, die etwa in

die hier berührten Jahre fallen, so sind wir hier vorzugsweise nur auf Vermuthungen angewiesen. Eine einzige Nummer, ein Divertimento per Cembalo con due Violini e Basso, liegt in Haydn's Handschrift vor, datirt 1764, und erschien bei Breitkopf in Abschrift im Jahre 1773. Einige Concerte, Divertimenti, Trios, Sonaten (die erste Sammlung, 5 Nummern, ist 1767 veröffentlicht und 3 derselben sind in die neuen Gesammt-Auflagen aufgenommen), V Soli und ein Menuet mit Variationen, zum Theil in Haydn's Katalog, zum Theil bei Breitkopf in Mscpt. angezeigt, dürften hierher zu rechnen sein. Einen Theil der Concerte abgerechnet, die in spätere Jahre fallen (es sind im Ganzen 15), reicht jedoch der größte Theil der hier erwähnten Clavierstücke, nach Haydn's eigener Angabe, in die frühere, zum Theil in die früheste Zeit Haydn's und wird entsprechender späterhin im Ganzen zusammen zu fassen sein.

Daß Haydn auch Concerte für Streich- und für Blasinstrumente geschrieben hat, sei hier einstweilen nur vorübergehend angedeutet, da dieselben, das einzige früher genannte Hornconcert ausgenommen, den spätern Jahren angehören. Es sind im Ganzen 28 Concerte, mit Violine (9), Violoncell (6), Contrabaß (1), Lira (5), Flöte (2), Horn (4) und Clarino (1) vertreten.

Am dürftigsten und unsichersten sieht es mit den Gesangwerken aus. Von den zahlreichen, unter Haydn's Namen verbreiteten, aber mit wenigen Ausnahmen an sich bedeutungslosen kleineren Kirchencompositionen kann man nur wünschen und voraussetzen, daß sie in frühe Jahre fallen. Ein einziges Salve Regina, G-dur $^2/_4$, für concertirenden Sopran und Alt mit 2 Violinen und Orgel ist insofern hier zu erwähnen, als es seit dem Jahre 1766 in Abschrift im Stifte Göttweig vorhanden ist. Doch war auch aus demselben Jahre das Autograph eines Kyrie zu einer Messe [50] vorhanden; die Messe selbst hat Haydn im Verzeichniß dieser Werke nicht genannt; später soll er dies Kyrie zu seiner Mariazeller-Messe (1782) verwendet haben.

---

50 Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae dal Giuseppe Haydn. 1766. Das Kyrie, 10 Blätter, besaß Artaria und verkaufte es im Jahre 1836 an Herrn Balsch, russischen Edelmann.

Der Stand der Musikkapelle hatte seit dem Jahre 1762 manche Veränderungen erfahren; mehrere Mitglieder waren entlassen worden, mehrere waren gestorben, der Ersatz zeigt noch keine wesentliche Verstärkung. Die Kapelle zählte zu Anfang des Jahres 1766: 6 Violinen (Viola inbegriffen), 1 Violoncell, 1 Violon, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagott, 4 Waldhörner. Das Gesangspersonal bestand aus 3 Discant, 1 Alt, 3 Tenore, 1 Baß. Neu waren hinzugekommen: Jos. Burgsteiner (Violine und Bratsche, bis 1790); Jos. Diezl (Waldhorn und Violon, gestorben 1801); Franz Stamitz (Waldhorn); Franz Reiner (Waldhorn); Karl Franz (Waldhorn, Baryton, bis 1776). Beim Gesang: Auguste Houdiere („Singerin"); Leopold Dichtler (Tenor, dann Violonist, gestorben 1799); Joh. Haydn (Tenor). An der Orgel saß seit Aug. 1765 Franz Novotny (gestorben 25. Aug. 1773). Er war zugleich Beamter in der Buchhalterei; sein Vater, der früher genannte Johann Novotny, ein tüchtiger Musiker, war als Organist in fürstlichen Diensten von 1736—1765.

Wir haben nun den bemerkenswertheren Mitgliedern einige Aufmerksamkeit zu schenken; es sind die Instrumentalisten Tomasini, Weigl, Steinmüller, Franz und der Copist Elßler; die Sängerinnen Scheffstoß und Fux; die Sänger Friberth und Dichtler. Aus dem Standpunkt, den diese und später hervorragende Mitglieder der Kapelle als Künstler und Mensch einnehmen, werden wir allmählig ein Gesammtbild des geistigen Verkehrs, in dem sich Haydn bewegte, gewinnen. Da die meisten Mitglieder aus dem Ausland kamen und mitunter ein bewegtes Leben hinter sich hatten, konnte es nicht an mannigfachen Anregungen zu Meinungsaustausch fehlen. Haydn wurde so am lebendigsten mit den Vorgängen von Außen vertraut und die Künstler wiederum trugen den Ruhm ihres durchweg verehrten Chefs weit über die Grenzen Oesterreichs hinaus, daher es auch kam, daß Haydn's Werke, abgesehen von ihrer Bedeutung an sich, so ungewöhnlich rasche Verbreitung fanden. Fassen wir nun die genannten Mitglieder näher ins Auge.

Luigi (Aloysius) Tomasini, aus Italien gebürtig, wurde kurz nach Haydn's Anstellung in die fürstliche Musikkapelle als erster Violinist aufgenommen. Er zählte damals etwa 20 Jahre, war also im Vollbesitz jugendlichen Feuers; auch war er der bis dahin bedeutendste Virtuose der Kapelle. Haydn's Sym-

phonie Le Midi mit ihrem Adagio und außergewöhnlichen Recitativ ist unstreitig auf die Fähigkeiten dieses Künstlers berechnet. Fürst Nicolaus wußte Tomasini's Talent wohl zu schätzen. Bei der Taufe seines ersten Kindes (1770) standen der Fürst und seine Tochter, die verehelichte Gräfin Grassalkowics, selbst zu Gevatter. Sein Gehalt, anfangs 200 Fl., war nach 3 Jahren schon auf mehr als das Doppelte gestiegen (432 Fl.) und erfuhr, vermehrt durch ansehnliche Naturalien (Holz, Kerzen, 9 Eimer Wein) wiederholte Steigerungen, und die Gunst, die sich auf die nachfolgenden Fürsten übertrug, erhöhte den baaren Gehalt im Jahre 1803 noch bis auf 1100 Fl.; auch genoß er seit 1790 noch außerdem 400 Fl. Pension, die ihm Fürst Nicolaus vermacht hatte. Neben dem gleichzeitig zum Vice-Kapellmeister ernannten Johann Fuchs, der die Chor- und Kirchenmusik leitete, wurde Tomasini im Jahre 1802 die Direction der Kammermusik anvertraut. Mit Haydn war Tomasini innig befreundet und wenn er von Wien aus Alle in Eisenstadt grüßen läßt, so nennt er, sich eines Scherzausdruckes bedienend, „besonders meinen Bruder, Luigi Fex".[51] Haydn schätzte in ihm den gediegenen Künstler, dessen Vortragsweise ihm besonders zusagte. „So wie du (sagte Haydn zu ihm) spielt mir Niemand meine Quartette zu Dank." Wir dürfen daher wohl auch annehmen, daß der Meister bei den meisten seiner bis zur Londoner Reise entstandenen Quartette seinen lieben Primgeiger im Auge hatte und können aus deren Schreibart am besten die Spielweise und Richtung Tomasini's entnehmen. Die in den 60er Jahren entstandenen Streich-Duos und Trios sind ebenfalls dahin zu zählen, dergleichen einige Violinconcerte. Eines davon, C-dur $^2/_4$, (im Jahre 1769 von Breitkopf in Mscpt. angezeigt) ist eigens in Haydn's erstem Entwurf-Katolog bezeichnet mit „Concerto per il Violino ex C, fatto per il Luigi". Als Solospieler trat Tomasini ein einzigesmal in Wien auf; er spielte im Jahre 1775 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät ein Violinconcert, wahrscheinlich eigener Composition, denn Tomasini war auch selbst productiv; seinem Fürsten Nicolaus componirte und dedicirte er XXIV Divertimenti per il Paridon, Violino e Violoncello,

---

51 Brief an den Oboisten Joseph Elßler.

die in schöner Abschrift von Elßler's Hand im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien aufbewahrt sind; der Musikalienhändler J. Traeg in Wien kündigte 1799 in seinem Katalog noch folgende Werke in Mscpt. an: II Concerti a V. princ. con acc.; II Sonate a V. solo e B.; XII Quartetti a 2 V. A. et B.; ferner sind in der Wiener Zeitung und Allgemeinen Musik-Zeitung von Traeg und von Mollo als gestochen angezeigt: XII Variations pour le Violon; Trois Duos concertants pour deux Violons, dédiés à Mr. J. Haydn. Im Magasin de l'imprimerie chimique erschienen auch: Trois Quatuors, oeuvre 8, dédiés au Prince régnant, Nicolas d'Esterházy. Ein Violinconcert von Tomasini spielte dessen Sohn in Wien im Jahre 1796 in der Akademie der Tonkünstler-Societät, bei Gelegenheit der Feier des 25jährigen Bestehens dieses Vereines, dem der Vater seit dessen Gründung als Mitglied angehörte. Tomasini starb am 25. April 1808 im 67. Lebensjahre und sein Leichnam wurde in der Bergkirche in derselben Gruft beigesetzt, die später auch Haydn aufnahm. Der Fürst, Nicolaus II, ehrte das Andenken Tomasini's, der nahezu ein halbes Jahrhundert seiner Kapelle angehörte, indem er der Witwe 400 Fl. und ihren unmündigen Kindern 200 Fl. Gnadengehalt aussetzte. Zwei Töchter, Elisabeth und Josephine, waren in der Kapelle von 1807 bis 1810 als Discantistinnen angestellt und sangen gelegentlich auch bei den Opernaufführungen in Eisenstadt. Ueber seinen Sohn Anton, meistens Luigi genannt, sei hier, obwohl der Zeit bedeutend vorgreifend, der Zusammengehörigkeit halber noch das Nöthige beigefügt.

Luigi (Anton) Tomasini wurde am 17. Feb. 1775 zu Eisenstadt geboren und kam im Jahre 1796 als Violinist und Bratschist in die fürstliche Kapelle. Bei seinem vorerwähnten Wiener Auftreten in demselben Jahre legte ihm die Akademie-Ankündigung bereits das Prädicat „berühmt" bei. Im Jahre 1801 trat er ein zweitesmal in der Tonkünstler-Societät und im Jahre 1806 im Augartensaal mit einem Concert auf. Die Nachrichten über ihn stimmen darin überein, daß ihm ein bedeutendes Talent beschieden war. Glaubwürdige Personen, die ihn oft spielen gehört, (unter ihnen der im Jahre 1871 zu Wien verstorbene sehr gediegene Musiker Joh. Navratil, welcher der Kapelle von 1817 bis 1831 angehörte) lobten seinen vollen schönen

Ton, seine bedeutende Geläufigkeit und überaus leichte Auffassung. Trotzdem kam er nicht entsprechend vorwärts, woran hauptsächlich sein Leichtsinn und unordentlicher Lebenswandel Ursache war. Seine Urlaubszeit in Wien, die er regelmäßig auf eigene Faust ausdehnte, benutzte er lediglich zum Schuldenmachen; statt zu studiren, trieb er sich tagelang in Wirths- und Kaffeehäusern herum, schwächte seinen Körper und vernachlässigte sich derart, daß Hummel, der damalige fürstliche Concertmeister, von ihm sagte, daß man außer seinem Talente nichts Vernünftiges von ihm gewohnt sei. Zweimal vom Fürsten aus der Kapelle ausgestoßen, wurde er doch wieder, das eine Mal (1803) auf Fürbitte Haydn's, das zweite Mal (1811) auf Vorstellung des Kapellmeisters Fuchs, des Nachfolgers Haydn's, wieder aufgenommen und jedesmal wurde ihm sein Gehalt obendrein noch erhöht, so daß er im Jahre 1811 als Dirigent bei der zweiten Violine (nebst freiem Quartier, 6 Klafter Holz und täglich eine Maß Wein) einen Gehalt von 1800 Fl. (im damaligen Geldeswerth) bezog. Als die Kapelle nach jahrelanger Stockung 1820 wieder flott wurde, rückte Tomasini als Dirigent bei der ersten Violine vor. Haydn's Votum über ihn (Vorstellung an den Fürsten) lautete vordem: „Um das seltene Genie des Bittstellers |: so durch zufällige Krankheit und darauf folgende Dürftigkeit in etwas zerrüttet wurde :| wieder in gehörige Ordnung zu bringen, wäre meine unmaßgebliche Meinung, dasselbe durch die Gnade der Hochfürstlichen Durchlaucht mit einer jährlichen Zulage von 100 Fl. oder wenigstens 50 Fl. zur größeren Thätigkeit fernerhin zu zwingen." Doch der Unverbesserliche ließ sich auch durch Großmuth nicht zwingen, kam immer mehr an Leib und Seele herab und starb endlich in Eisenstadt am 12. Juni 1824. Er war im Jahre 1803 in die Tonkünstler-Societät in Wien eingetreten und die Witwe genoß demgemäß bis zu ihrem Tode (1853) durch 29 Jahre die Wohlthat einer statutenmäßigen Pension.

Joseph Weigl wurde am 1. Juni 1761, damals 20 Jahre alt, auf Anrathen seines Busenfreundes Haydn als Violoncellist in die fürstliche Kapelle aufgenommen und verließ dieselbe im Jahre 1769, um in Wien eine Orchesterstelle bei der italienischen Oper anzutreten; 1792 wurde er Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und starb als k. k. Hof- und Kammermusikus am

25. Jan. 1820 im 79. Lebensjahre. Nach dem Todten-Protokoll war er von Wien gebürtig; nach Gaßner's Universal-Lexicon der Tonkunst war er in Baiern am 19. März 1740 geboren. Nach Traditionen, die sich in der Familie erhalten haben, ist die letztere Annahme die richtigere. — Im Jahre 1764 vermählte sich Weigl mit Anna Maria Josepha, Tochter des fürstlichen Buchhalters Anton Scheffstoß. Sie war am 24. Juni 1742 in Eisenstadt geboren und trat, wie bereits erwähnt, am 1. Jan. 1760 als Chor- und Cameralsängerin in fürstliche Dienste. Sie verließ gleichzeitig mit ihrem Manne Eisenstadt und wurde in Wien im Theater n. d. Burg als Sängerin für Oper und Singspiel angestellt, verließ aber die Bühne für immer im Jahre 1773. Müller[52] nennt sie „eine große Tonkünstlerin und Schauspielerin und in beiden Fächern (ernste Oper und Singspiel) gleich stark". Schönfeld[53] sagt, daß sie aus eigener Abneigung zum Verdruß aller Kunstkenner die Bühne verließ und sich zum großen Leidwesen derselben seitdem nirgends mehr hören ließ und daß durch Entbehrung ihres angenehmen seelenvollen Gesanges die Tonkunst sehr viel an ihr verlor. Sie starb zu Wien am 30. Nov. 1824 im 82. Lebensjahre. — Haydn, der in Eisenstadt und Esterház, theils gemeinschaftlich mit seiner Frau, theils allein, häufig zu Gevatter gebeten wurde, hob auch am 28. März 1766 zu Eisenstadt das erste Kind seines Freundes Weigl aus der Taufe. Der Täufling erhielt den Namen Joseph, widmete sich ganz der Musik und wurde kaiserlicher Operndirector und Vice-Hofkapellmeister. Seine Oper „Die Schweizerfamilie", die den besten Sängerinnen eine willkommene Aufgabe bot, hat seinen Namen vorzugsweise verbreitet. Von welch' frommen, gläubigen und liebevollen Gefühlen Haydn bei diesem Taufact durchdrungen war, bezeugen die Eingangsworte eines Briefes, den er nach 28 Jahren seinem Pathen nach Anhörung einer Opera buffa desselben schrieb. Er lautet nach dem Original:[54]

---

52 Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen u. s. w. in Wien 1772. S. 74.

53 Jahrbuch der Tonkunst. 1796. S. 67.

54 Im Besitz des Sohnes, des k. k. Feldmarschall-Lieutenants i. P. Leopold Ritter von Weigl. Der Brief wurde zuerst im Wiener Theater-Almanach

Liebster Pathe!

Da ich Sie nach Ihrer Entstehung auf meinem Arme trug, und das Vergnügen hatte Ihr Tauf Pathe zu seyn, flehete ich die Allmächtige Vorsicht an, Ihnen den vollkommensten Grad eines Musikalischen Talents zu verleihen. Mein heißer Wunsch wurde erhört: — — schon seit langer Zeit habe ich keine Music mit solchem Enthusiast empfunden als Ihre gestriche La Principessa d'Amalfi: Sie ist gedankenneu, Erhaben, ausdrucksvoll kurz — ein Meisterstück. — Ich nahme den wärmsten antheil an dem gerechten Applaus, so man Ihnen gab. Fahren Sie fort liebster Pathe diesen ächten Styl stets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Teutsche vermag. anbey aber erhalten Sie Mich alten Knaben in Ihrem angedenken. Ich liebe Sie herzlich, und bin Liebster Weigl

Ihr Herzensfreund und Diener
Joseph Haydn.

Von Hauß den 11. Jänner 1794.

Der im Jahre 1762 in die fürstliche Kapelle eingetretene Waldhornist Thaddäus Steinmüller war, wenn nicht selbst ein geschickter Virtuose, doch ein guter Lehrmeister auf seinem Instrument. Seine von ihm gebildeten Söhne, Johann, Wilhelm und Joseph, ließen sich in den 80er Jahren mit ungewöhnlichem Beifall in Hamburg, Hannover, Dresden, Magdeburg und Leipzig hören, namentlich wird ihr Adagio gelobt. Sie componirten auch gemeinschaftlich Duette und Terzette für ihr Instrument. In Hamburg bliesen sie ein Doppelconcert von Rosetti und ein Concert für drei Hörner von Hoffmeister. In Magdeburg waren sie „die ersten Virtuosen, die sich nach Lolli einer reichen Einnahme rühmen konnten".[55] Sie kamen alle

---

auf das Jahr 1795 veröffentlicht (nur fehlen dort die Ausgangsworte); ferner in der Wiener Allg. Mus. Ztg. 1846, Nr. 31; auch bei Nohl, Musikerbriefe, S. 150 ist derselbe aufgenommen. — Die erste Aufführung der Oper La Principessa l'Amalfi fand am 10. Jan. 1794 im Theater n. d. Burg statt.

55 Siehe u. a. Cramers Magazin für Musik. 1784. S. 44.

drei in Eisenstadt zur Welt und wurden vom Ehepaar Haydn aus der Taufe gehoben. Ihr Vater verließ die Kapelle im Jahre 1772.

Der Waldhornist Karl Franz wurde am 9. April 1763 in die Esterházy'sche Kapelle aufgenommen. Sein Gehalt war höher als der seiner Collegen; er bezog jährlich 300 Fl., 30 Fl. Quartiergeld und ansehnliche Naturalien. Die Acquisition dieses Künstlers muß dem Fürsten sehr erwünscht gewesen sein, denn Franz war nicht nur ein ganz vorzüglicher Waldhornist, sondern er wurde bald auch ein nicht minder ausgezeichneter Barytonspieler. Franz wurde im Jahre 1738 zu Langenbielau, unweit Reichenbach in Schlesien geboren, und kam im Jahre 1758 nach Olmütz zum Erzbischof Leopold Friedrich Grafen von Egkh, der aber schon am 15. Dec. 1760 starb.[56] Das Baryton, das Franz, wie es scheint, erst in seiner Esterházy'schen Anstellung kennen lernte, hat er vervollkommnet und sein Spiel soll von äußerst melancholisch sanfter Wirkung gewesen sein. Da ihm angeblich der Fürst nicht erlauben wollte zu heirathen, verließ er die Esterházy'sche Kapelle im Dec. 1776 und ging nach Preßburg zum Cardinal Bathiany, wo er 8 Jahre blieb; sodann begab er sich auf Reisen und soll auch in Wien innerhalb zwei Jahren 12 Concerte mit großem Beifall gegeben haben. Im Jahre 1787 wurde er als Kammermusikus nach München berufen, wo er 1802 starb.[57] Sein Instrument nannte er den König aller Instrumente. Haydn hat eigens für ihn eine Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen" componirt, die Franz u. a. in Nürnberg im Jahre 1788 mit sehr angenehmer Stimme sang und sich selbst dazu auf dem Baryton begleitete. Diese, als ein Meisterstück geschilderte Cantate, mit den Worten beginnend: „Er ist nicht mehr! Tön' trauernd, Baryton"! ist spurlos verschwunden; den Text findet man in der Boßler'schen Musikalischen Realzeitung für das

---

56 Bibliotheca historica medii aevi etc. Supplement von August Potthast. Berlin 1868. S. 373.

57 Siehe u. a. A. C. J. A. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. Breslau 1830. Joh. Georg Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber. Mannheim, 4. Stück, 1788. S. 100. — Mus. Real-Zeitung f. d. J. 1788. Bd. I. Speyer, S. 47.

Jahr 1788, Speyer, Nr. 8, S. 47. Franz sagt zwar im Jahre 1787 selbst „ich spielte vor 3 Jahren zu Wien in einer großen Gesellschaft hoher Herrschaften", von den erwähnten 12 Concerten ist jedoch nichts bekannt. Franz scheint sich nur privatim haben hören lassen. Nur einmal finden wir auf einem Zettel des einst bestandenen Landstraßer Theaters, 15. Oct. 1793, folgende Notiz: „Ein Diversement vom Herrn Haiden, gespielt auf dem Bariton vom Herrn Fitz." Der übrigen Orthographie entsprechend dürfte dies etwa unser Virtuose gewesen sein.

Abermals verführt uns ein Name, der Zeit vorzugreifen. Wenn auch nicht in den Conventionalen, so findet sich doch in den Archivs-Rechnungen und Kirchenbüchern in den 60er Jahren der Name Elßler. Es ist der schon früher erwähnte Name des Copisten Haydn's, seines treuen Dieners, der ihm im Tode die Augen zudrückte. Haydn's Zuneigung zu ihm und zu seiner Familie datirt weit zurück. Der Meister stand mit seiner Frau in Eisenstadt zunächst am 7. Oct. 1766 als Beistand bei der Vermählung des Joseph Elßler, fürstlichen Copisten, der aus Kieslingen in Schlesien stammte. Er heirathete die Jungfrau Eva Maria Köstler, Tochter eines Scharschmiedes und Montan-Uhrmachers. Eva Elßler starb am 23. Mai 1806 in Eisenstadt, 66 Jahre alt. Alle Kinder aus dieser Ehe hob das Haydn'sche Ehepaar aus der Taufe. Der älteste Sohn, Joseph, geboren am 7. Aug. 1767, versah nach dem Tode des Vaters auf Anordnung des Fürsten den Copistendienst seines Vaters und bezog, obwohl erst 15 Jahre alt, in Berücksichtigung der zahlreichen Familie, schon einen förmlichen Gehalt. Im Jahre 1796 wurde er als Oboist in die Feldharmonie, und am 1. Nov. 1800 in die fürstliche Kapelle aufgenommen. Er starb zu Wien am 6. Oct. 1843. Der Zweitgeborene, Johannes (Florianus), wurde in Eisenstadt am 3. Mai 1769 geboren. Haydn dürfte ihn etwa im Jahre 1790 oder einige Jahre früher als Copist verwendet haben. Jedenfalls begleitete er seinen Meister auf dessen zweiter Reise nach London als Secretär. Nach Aussage des bejahrten Domorganisten Andreas Bibl war Elßler ein wohlgebauter, brunetter Mann von mittlerer Statur und von mehr ernstem Wesen; nur wenn auf seinen Herrn die Sprache kam, wurde er lebendig und leuchteten seine Augen. Entgegen dem Sprüchwort: „Kein Held ist groß vor seinem Kammer-

diener" hatte Elßler eine unbegrenzte Verehrung für Haydn; er wurde namentlich in des Meisters letzten Lebensjahren sein alles ordnendes Factotum im Hause und wußte jede nur irgend mögliche Störung mit liebevoller Sorgfalt von dem hinfälligen Greise abzuwenden. Es war nicht mehr der Diener, der ihn pflegte, sondern der treue Freund, der durch Pflege und Aufmerksamkeit die Tage des Meisters zu verschönern und zu verlängern trachtete. Seine Verehrung ging so weit, daß er, sich unbelauscht wähnend, beim Aufräumen der Wohnung mit dem Rauchfeuer vor dem Bilde Haydn's einige Zeit inne hielt, um ihm wie vor einem Altar sein Opfer darzubringen. Elßler schrieb eine äußerst reinliche, sorgfältige Notenschrift. Wenn man ihn mehrfach beschuldigt, er habe seine Handschrift als Autograph Haydn's sich theuer bezahlen lassen, so ist dies eine leichtsinnige, unverantwortliche Verleumdung; Elßler war einer solchen That unfähig, er hätte sie als ein Sacrilegium angesehen. Wenn sich freilich Leute aus zweiter Hand irre führen ließen (und es existiren wirklich solche vermeintliche Autographe, selbst große Werke, z. B. die sogenannte Nelson-Messe), so hatte Elßler keinen Theil daran und kann für die betrügerische Gewinnsucht Anderer nicht verantwortlich gemacht werden. Johann Elßler wohnte nach Haydn's Rückkehr aus London in Wien und vermählte sich in der Vorstadt Gumpendorf am 23. Jan. 1800 mit der ledigen Mehlmesserin (Verkäuferin) Therese Prinster, Tochter des Maurergesellen Joh. Prinster aus Meran in Tyrol, dessen beide Söhne, Anton und Michael, als vorzügliche Waldhornisten eine Zierde der Esterházy'schen Kapelle wurden. Therese starb am 28. Aug. 1832, 53 Jahre alt. Die ersten zwei Kinder aus dieser Ehe hob Haydn aus der Taufe; beim dritten ließ er sich durch seine Wirthschafterin, Anna Kremnitzer, vertreten; die folgenden hob sie für ihre eigene Person aus der Taufe. Joseph, der älteste Sohn, geb. am 23. Aug. 1800, wurde Chordirector des k. Hoftheaters in Berlin und starb daselbst am 10. März 1872. Therese, das 5. Kind, geb. am 5. April 1808, und Franziska, das 6. Kind, geb. am 23. Juni 1810, wurden gefeierte Koryphäen der Tanzkunst. Therese, vom König von Preußen zur Frau von Barnim erhoben, vermählte sich mit Prinz Adalbert von Preußen; Franziska (der Kunstwelt geläufiger unter dem populären Namen Fanny) blieb und bleibt noch immer unübertroffen

im Reiche Melpomene's. Johann Elßler starb zu Wien am 12. Jan. 1843. Haydn hatte ihn im 2. Testamente im §. 42 in der Hauptsache also bedacht: „Vermache ich meinem treuen und rechtschaffenen Bedienten Johann Elßler Sechstausend Gulden.“ —

Wir wenden uns nun dem Sänger-Personale zu, einer Rubrik, in der uns in der Folge manche Ueberraschungen bevorstehen.

Der am 1. Jan. 1759 in die fürstliche Kapelle aufgenommene Tenorist Karl Friberth[58], dessen schon früher wiederholt Erwähnung geschah, war eines Schullehrers Sohn, geb. am 7. Juni 1736 zu Wullersdorf in Nieder-Oesterreich. In Wien wurde er vom damaligen Hofcompositor Jos. Bonno im Gesang und später von Gaßmann in Composition unterrichtet. Der Prinz von Hildburghausen engagirte ihn für seine Concerte; gleichzeitig war er im Dom als erster Tenorist angestellt und sang bei den italienischen Opern-Vorstellungen in den kaiserlichen Lustschlössern. Auch bei dem mit seltener Pracht veranstalteten Feste, das der genannte Fürst auf seiner Besitzung Schloßhof dem kaiserlichen Besuch im Jahre 1754 gab, wird Friberth genannt[59], er sang daselbst in Gluck's Le Chinesi. Friberth erhielt anfangs jährlich 300 Fl., bis dahin der größte Gehalt, den ein Mitglied der Kapelle bezog; später hatte er 482 Fl. und freies Quartier. Er blieb jahrelang der bedeutendste Sänger des Fürsten und war Haydn für seine Opern unschätzbar, sowohl als Sänger als auch als Dichter, denn mehrere Operntexte stammen von Friberth her. Beide wurden denn auch die intimsten Freunde. Im Mai 1776 verließ Friberth die Kapelle, ging nach Wien und wurde Kapellmeister in der oberen und unteren Jesuitenkirche (Pfarrkirche am Hof und Universitätskirche) und in der Minoritenkirche. Auf einer Reise nach Italien, die Friberth auf Kosten des Fürsten im Jahre 1796 unternahm, wurde ihm vom Pabste Pius VI. „wegen seiner Verdienste in der

---

58 Dittersdorf und Andere nennen ihn irrthümlich Joseph. Sein Taufname, schon S. 88 berichtigt, war nach dem Pfarr-Register: Franciscus Carolus.

59 Auch hier ist in A. Schmid's „Gluck“, S. 56 der Taufname zu berichtigen.

Musik“ der Orden vom goldenen Sporn verliehen. In Wien war er einer der ersten und eifrigsten Mitglieder der Tonkünstler-Societät, in deren Akademien er auch als Solosänger auftrat und jahrelang als Assessor, Secretär und Rechnungs-Revisor die Verwaltungs-Angelegenheiten besorgte. Im Jahre 1812 suchte er nach um Enthebung vom jährlichen Beitrag (er war bereits 18 Jahre Witwer), erbot sich aber, seine Stelle auch ferner bekleiden zu wollen. Beides wurde ihm bewilligt, denn die Societät, seine Verdienste anerkennend, hielt es für ihre Pflicht „so einen würdigen Mann noch viele Jahre als Ehrenmitglied beibehalten zu können“. Friberth's Gesangunterricht wird gelobt; Schönfeld[60] spricht von „der gefälligen Fribertischen Methode“; als Componist wandte er seine Thätigkeit vorzugsweise der Kirche zu; eine Sammlung deutscher Lieder für das Clavier gab er in den 80er Jahren gemeinschaftlich mit Leopold Hofmann bei Kurzböck in Wien heraus. Er starb, als Künstler und Mensch allgemein geachtet, am 6. Aug. 1816. Im Jahre 1769 hatte sich Friberth mit einer Sängerin der fürstlichen Kapelle, Maria Magdalena Spangler vermählt, der wir schon S. 119 gedacht haben. Von Haydn empfohlen, bezog sie, obwohl nur dritte Discantistin, den bis dahin höchsten Gehalt, 500 Fl. jährlich.

Es erübrigt noch, des Leopold Dichtler zu erwähnen, der als zweiter Tenorist im Jahre 1763 mit 300 Fl. Gehalt angestellt wurde und in Haydn's Opern von den hier erwähnten Sängern am spätesten noch genannt ist. Im vorgerückteren Alter war er bei der Chormusik als Violonist thätig. Er starb am 15. März 1799. Dichtler heirathete im Oct. 1764 die im Jahre 1757 in die Kapelle aufgenommene Discantistin Barbara Fux. Auch bei dieser Vermählung ist Haydn als Zeuge genannt. Barbara Dichtler sang in der Kirche und auf der Bühne, auch in Haydn's Opern. Ihr Ende war tragisch: Als sie am 19. Sept. 1776 in der Oper L'isola d'amore als Belinde auftrat, stürzte sie mitten im Gesang mit einem Aufschrei plötzlich todt nieder.

---

60 Jahrbuch der Tonkunst. 1796. S. 17.

Wir sind nun im Lebensgange Haydn's weit genug vorgeschritten, um uns die Gesammtsumme seiner bisherigen Leistungen als Componist vergegenwärtigen zu können. Dieselben lassen sich in einer großen Gruppe übersichtlicher zusammenfassen und wenn auch das, was bei dieser Gelegenheit über die Bedeutung Haydn's als Schöpfer neuer Bahnen zu sagen ist, mehr auf Rechnung der späteren Werke gesetzt werden muß, so bilden die hier zu besprechenden doch den Grundstock, den Ausgangspunkt seines Wirkens; wären wir ja doch ohne deren genauere Kenntnißnahme nicht im Stande, das große Verdienst Haydn's um die Entwickelung der wichtigsten Richtungen in der Musik nach ihrem vollen Werthe zu würdigen.[61] Es soll dabei soviel wie möglich auf solche Werke aufmerksam gemacht werden, die durch Vervielfältigung sich erhalten haben und der Oeffentlichkeit noch heute zugänglich sind. An ihrer Hand, nebst Beachtung ihrer chronologischen Folge und mit Berücksichtigung dessen, was Haydn an gleichartigen Werken vorlag, wird es uns dann ein Leichtes sein, das allmählige Keimen und Blühen seines Schaffens zu verfolgen. Wir werden dann selbst solche Jugendarbeiten, welche nur ein historisches Interesse beanspruchen können, nicht ganz verleugnen. Haydn's Verdienste um die Instrumentalmusik sind allgemein anerkannt: er hat die vorgefundenen unfertigen Formen aus ihren Anfängen herausgearbeitet und ihnen jene feste Grundlage gegeben, auf der seine Nachfolger weiter bauen konnten. Er erweiterte diese Formen, bereicherte sie mit lebensfähigeren, ausdrucksvolleren Elementen, übertrug dieselben aus der Sonate auf Quartett und Symphonie und wußte hier durch Gehalt und durch eine geniale, dem Charakter jedes Instrumentes angemessene Verwendung dem Orchester das größte Gebiet zu erorbern. Mit Recht wird er deshalb auch als der Vater, der eigentliche Schöpfer der ganzen Instrumentalmusik angesehen, denn kein Componist des vorigen

---

61 „Die Popularität Jos. Haydns beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre seines langen Lebens, wir kennen ganz vorzugsweise den nachmozartischen Haydn, der aufstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartette absieht." O. Jahn, Beethoven und die Ausgaben seiner Werke. Separatabdruck aus den „Grenzboten", 1864, S. 6.

Jahrhunderts hat für den Fortschritt und die Ausbildung derselben so viel gethan als Haydn, der die sämmtlichen Uebergänge in der neueren Musikgeschichte von Bach auf Gluck, Mozart und Beethoven mit erlebt und mit vermittelt hat. Dadurch aber, daß er seine Werke gleich anfangs mit gesunden volksliedmäßigen Weisen durchwebte, gab er ihnen jenes harmlose, innige und gemüthvolle Gepräge, das ihn zugleich zum populärsten Componisten stempelte. Der Grundzug Haydn's ist Wahrheit und Natürlichkeit; all' seine Werke athmen Gesundheit, Frische und Frohsinn. Seine künstlerische Organisation wies ihn mehr auf ein heiteres, sinnvolles Spiel der Empfindungen hin; seine Werke sind daher auch der Ausdruck eines heiteren, kindlichen Gemüthes, einer stillen und wohlgefälligen Behaglichkeit, die aber ebenso oft, von Lebensfreudigkeit gehoben, zur fröhlichsten, heitersten Laune überspringt. Haydn selbst gestand Dies (S. 114) im Punkt seiner musikalischen Neckereien, daß sie in seinem Wesen begründet wären, ein Charakterzug, der ehemals von Gesundheitsfülle herrührte — „man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt". Dieser nie versiegenden Quelle halber, die Haydn in der liebenswürdigsten Weise auf seine Werke zu übertragen wußte, hat man ihn häufig auch den deutschen Sterne (Yorik) genannt.[62] Wenn der in seinen früheren Werken vorherrschende Muthwille, die oft ausgelassene Lustigkeit sich in späteren Jahren auch mehr in Schranken zu halten wußte, so genügten sie doch, ihn in den Augen oberflächlicher Beurtheiler eben nur als musikalischen Spaßmacher gelten zu lassen, denn humoristische Laune war in

---

62 Musik. Almanach auf das Jahr 1782, S. 21. Auch mit Wieland (wegen seiner Fruchtbarkeit, obwohl Haydn ungleich bedeutender und origineller), mit Jean Paul (wegen reicher Phantasie), mit Gellert (wegen Vielseitigkeit) wurde Haydn verglichen. Carpani (Le Haydine, p. 214) nennt ihn den Tintoretto unter den Musikern. Geistreiche Vergleiche mit Mozart giebt Arnold (Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele, 1810). Zusammenstellungen mit andern Musikern sind nicht selten. E. T. A. Hoffmann findet in Haydn's Compositionen den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüths, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geisterreichs, Beethoven in das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. (Phantasiestücke I, 4; ges. Schr. VII, S. 55.) Bekannt ist auch Reichardt's Vergleich der drei Meister als Quartettcomponisten.

der Musik noch nicht anerkannt.[63] Die Wiener Musiker, die Haydn lange Zeit nicht als ebenbürtig oder gar als ihnen überlegen anerkennen wollten, rechneten ihm seinen humoristischen Stil förmlich als Fehler an und stritten darüber, wie weit die Freiheiten gegen Regeln, die Haydn mit großer Ueberlegung sich erlaubte, überhaupt statthaft seien; sie ahnten freilich nicht, daß der scheinbar spielenden Oberfläche wohlberechneter Ernst zu Grunde lag. Am rechten Orte wußte Haydn diesen Ernst auch geltend zu machen, obwohl er in nur wenigen Fällen zu inniger wahrhafter Trauer hinneigte. Witz und Laune (letztere aber nie zur Grille ausartend) behielten die Oberhand, verfeinerten sich, wurden gleichsam männlicher und so blieb Haydn bis auf den heutigen Tag der größte Humorist im Reiche der Töne, der bis ins hohe Alter Jugendfrische zu bewahren wußte und unsere Herzen in liebenswürdigster Weise durch naiv-frohe, treuherzige Schalkheit und durch die einfachsten, natürlichsten Mittel bezwang. Heben wir noch ganz besonders sein zu aller Zeit beachtetes Maßhalten hervor, seine weise Oekonomie im Einzelnen und Ganzen, die ihn stets zu rechter Zeit aufhören ließ, denn Haydn liebte eben so wenig Unklares und Schwankendes, als er jedes überflüssige Abschweifen, jeden Wortschwall in Tönen verabscheute. Endlich noch seinen unerschöpflichen Reichthum an Ideen, seine reiche Phantasie, die ihm immer neue Gedanken zuführte, denn so unendlich viel auch Haydn componirte, so hat er sich doch äußerst selten selbst wiederholt; aber den unverkennbaren Stempel seines Genies, seines echt deutschen, gemüth- und humorvollen Geistes tragen alle seine Werke. „Echt Haydnisch" sagen wir, wenn wir die ersten Takte einer seiner Compositionen hören, und wissen dann, daß uns die Lebenssorgen für

---

63 Der Componist J. A. P. Schulz (namentlich bekannt durch seine Chorgesänge) befand sich einst als Zuhörer in einem Concert, wo man eine Symphonie von Haydn vortrug. Ein ehemaliger Kapell- und Theatersänger neben ihm, in der Meinung, sich Schulz gefällig zu machen, da er wußte, daß er ein Schüler Kirnberger's war, sagte zu ihm: „Was denken Sie von diesem Lustigmacher?" Schulz, voll Unwillen und Erstaunen über eine solche Lästerung seines Lieblings, antwortete: „Vor diesem Lustigmacher fall' ich nieder und bete ihn an." (Allg. Mus. Ztg. 1801, Nr. 24.)

die nächsten Momente in herz- und sinnerquickender Weise verscheucht werden. [64]

Haydn's bisherige Instrumentalmusik zerfällt in zwei Abtheilungen. Erstens: In die Kammermusik, bestehend aus Solos für Clavier (allein und mit Begleitung), und aus Duos, Trios, Quartetten und überhaupt mehrstimmige Compositionen für Streich- und Blasinstrumente, welche unter verschiedenen Benennungen (Divertimenti, Notturni, Cassationen, Parthien, Scherzandi) zum Theil concertirender Art sind. Zweitens: In Orchestercompositionen für den Concertsaal (Symphonien). In der Gesangmusik beschäftigen uns für jetzt nur die zum Theil schon erwähnten Werke: erste Messe, Te Deum und einige kleinere Kirchencompositionen. (Ueber die Operetten, das Festspiel Acide und die Gelegenheitscantate wurde das Nöthige bereits gesagt.)

Zunächst auf die Symphonie, als den Gipfelpunkt der Instrumentalmusik übergehend, seien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt. Es bedurfte geraumer Zeit, bis die, in weitestem Sinne gebrauchte Bezeichnung Sinfonia ausschließlich jenem Gebiet angewiesen wurde, das wir heutzutage unter diesem Namen verstehen. In Italien bildete die Sinfonia den, der Oper vorangehenden Instrumentalsatz, der an Stelle der in Frankreich von Lully eingeführten, mit einem Grave beginnenden Ouverture (anfangs in der bescheidensten Form der Ausführung) durch Scarlatti feststehende Norm wurde. Diese italienische Sinfonia bestand regelmäßig aus drei zusammenhängenden Sätzen: Allegro, langsamer Satz, gesteigertes Allegro. Die Symphonie in unserm Sinne entwickelte in Italien zuerst Giovanni Battista Sammartini, indem er das Orchester mannigfacher

---

64 David Strauß, der Haydn vortrefflich schildert, macht die Bemerkung: „Wo man auf einem Concertzettel eine Haydn'sche Symphonie angekündigt liest, da mag man getrost hineingehen, man wird sich gewiß nicht getäuscht finden, es müßte denn durch die Ausführung sein. Denn da kann es allerdings vorkommen, daß gerade sogenannte bessere Orchester es am schlimmsten machen. Sie wenden gerne ihre Effectmittel, ihre schroffen Wechsel in Tonstärke und Tempo, worauf so manche neuere Compositionen berechnet sind, auf eine Musik an, die nur der schlichteste Vortrag richtig zur Erscheinung bringt." (Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl. 1872, S. 347.)

verwendete, die Bratsche vom Baß trennte und der zweiten Violine eine selbständigere Bewegung gab und auch die Technik des Spiels förderte. In Deutschland bildeten die Componisten der Mannheimer Kapelle dieselbe mit Erfolg aus, bis Haydn sie Alle durch die unerschöpfliche Fülle ursprünglicher Productionskraft und gründliches Wissen überholte.[65] Zu der ursprünglichen Besetzung der Symphonie (Streichinstrumente allein) traten allmählig Oboe, Waldhorn, Fagott, Flöte, Klarinette, Trompeten und Pauken hinzu, bei welcher Bereicherung mit mehr oder weniger Recht die Componisten Vanhall, Toeschi, Vanmaldere, Joh. Stamitz, Joh. Agrell und der Franzose Gossec in Verbindung gebracht werden. (Agrell schrieb schon im Jahre 1725 in Cassel 6 vielstimmige Symphonien, die im Jahre 1746 im Druck erschienen.) — Den ursprünglichen drei Sätzen wurde im Laufe der Zeit als vierter der Menuett hinzugefügt, vielleicht eine Entlehnung (oder, wenn man will, ein Ueberbleibsel) der Suite. Ob Haydn der Erste war, der in dieser Weise vom Menuett Gebrauch machte, ist noch zu beweisen. (Manche nennen hier den mit Haydn in gleichem Alter stehenden vorgenannten Gossec.) Den Menuett verdrängte das Scherzo, das Beethoven zur höchsten Vollendung ausbildete; doch hielt er in seiner achten Symphonie wenigstens noch am Tempo di Menuetto fest.

Nur ausnahmsweise griff man später in der selbstständigen Symphonie zu der früheren Weise zurück, die ursprünglichen drei Sätze als zusammenhängendes Ganze darzustellen. In der Regel schloß man jeden Satz für sich ab, widmete ihm einen freieren Spielraum und verlieh ihm zugleich mehr Selbstständigkeit und einen ausgeprägteren Charakter, wie wir dies schon in Sebastian Bach's Cöthener Concerten (1721) dargestellt finden.[66] Die erweiterte Gestaltung der einzelnen Sätze der Symphonie fußt auf der Claviersonate, wie sie uns nach Phil. Emanuel Bach's Vorgang von Haydn ausgebildet überliefert wurde.

Der erste, meist kräftig gehaltene Satz, Allegro, wird in der Regel in zwei Theile geschieden; im Hauptthema spricht sich

---

65 Jahn, Mozart, 2. Aufl. I, 165 u. 296 fg. Carpani, Le Haydine, p. 56 fg.

66 Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. I, 1873, S. 733 fg.

der Charakter des Satzes aus; ein zweites Motiv, dem Ausdruck und der Structur nach contrastirend, tritt ihm in der Dominanten-Tonart gegenüber; gegen den Schluß hin folgt zuweilen noch ein drittes. Freie Mittelglieder verbinden die verschiedenen Motive und schließt dieser erste Theil mit der Tonart der Dominante ab. Dem Anfang des zweiten Theiles fällt die Aufgabe der Verarbeitung eines der vorhergegangenen Motive zu; nach Belieben wird das eine oder andere Motiv oder mehrere oder selbst ein neu zugeführtes dazu verwendet. Diese, der kunstvollen Schreibart weiten Spielraum gewährende Durchführung leitet schließlich in die Haupttonart und zum ersten Thema zurück und auf den Abschluß in der Dominante folgt dann das zweite Thema in der Haupttonart und häufig noch nach Wiederholung des zweiten Theiles zu größerer Steigerung eine Coda, die in prägnanter Kürze die wesentlichen Elemente des Ganzen zusammenfaßt.

Der zweite oder Mittelsatz bewegt sich in langsamem Zeitmaß, Adagio, Andante, Allegretto und ihren Varianten. In der Anlage und Ausführung ist er dem Liede, der Romanze oder der in der Oper entsprechenden Cavatine nachgebildet. Seine Gestaltung basirt einfach auf einer Ausbreitung der Hauptmelodie, mit verwandtem schmückendem Beiwerk durchflochten. Zuweilen zerfällt auch dieser Satz in zwei Theile, die wohl auch wiederholt werden und selbst noch eine Coda zulassen; im zweiten Theil wird dann gerne der Gegensatz der Dur- und Molltonart benutzt. Aus dem einfachen Liede gestaltete sich bei immer vollerer und reicherer Ausführung das tiefpoetische Adagio, in seinem Höhepunkt eine echt deutsche Schöpfung, in der sich das innerste Gemüthsleben wie kaum irgendwo aussprechen kann. Häufig nimmt dieser Mittelsatz eine erweiterte Variationenform an, in der namentlich Haydn seine zartesten und duftigsten Blüthen niederlegte.

Der Schlußsatz hat meistens rasche Bewegung, lebhaftes Allegro, Presto, vorwiegend im $^2/_4$, $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt. Die heitere Stimmung ist hier vorherrschend: ein leicht hingeworfenes Thema fliegt neckisch von Instrument zu Instrument, seine Theile trennen sich, werden für Augenblicke selbstständig, verbinden sich mit andern, suchen und finden sich — ein verliebtes Spiel, in dem schließlich Alles in frohester Laune dem Schlusse zueilt, wo

sich oft noch ein neuer Gedanke als Nachzügler anschließt. Es ist die Form des Rondo in der freiesten Behandlung, die sich hier eingebürgert hat. Haydn war namentlich in diesen Schlußsätzen unerschöpflich an musikalischem Witz und Humor; wenn auch häufig seine Vordersätze der unerbittlichen Sichel der Zeit zum Opfer fallen — der Schlußsatz gleicht Alles aus. Haydn ist hier in seinem eigentlichen Element; das neckische Spiel, das er mit den oft unscheinbarsten Themen und mit uns selber treibt, ist unwiderstehlich — selbst die Pausen werden hier in gewissem Sinne zu Musik und sind von Bedeutung, und auch das grämlichste Gesicht muß mit oder ohne Willen auf Augenblicke die Falten glätten. Der Vergleich, den Moritz Hauptmann zwischen Haydn und Mozart macht, ist hier am ehesten zutreffend.[67] In den früheren Symphonien Haydn's finden wir häufig bei Auslassung des Menuetts wenigstens den Schlußsatz im Tempo di Menuetto, wie denn überhaupt dieser letzte Satz mit seiner ausgesprochenen munteren Stimmung den ursprünglichen Charakter eines nationalen Tanzstückes (Allemande, Gigue u. s. w.) nicht verleugnen kann, ohne gerade dessen bestimmte Formen anzunehmen; erst später strebte man hier den Höhepunkt dramatischer Wirkung an.[68]

---

67 „So ist Haydn mannigfaltiger in den Formen als Mozart, zuweilen mehr blüthenreiches Rankengewächs, da im Mozart immer Stamm und Zweige sich unterscheiden, aber gestaltlos wird auch Haydn niemals." (Brief an Prof. Wolf in Cassel.) Und an anderer Stelle: Haydn ist mannigfaltiger, ungebundener in der Form als der auf italienischem Grund gebildete Mozart." (Brief an O. Jahn, Grenzboten 1870.)

68 „In den Symphonien Haydn's (sagt Richard Wagner) bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste contrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten, Tanzes eigenthümlich kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen menschlich freudigen Lebens. Den, im mäßigeren Zeitmaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos, wie sie dem Wesen des Gesanges eigen sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus." (Das Kunstwerk der Zukunft. 1850, S. 84.)

Der Menuett, als nachgefügter Theil, steht abwechselnd nach dem ersten oder zweiten Satz, am häufigsten nach letzterem, Haydn zuerst wußte in ihm volksthümliche Heiterkeit, behagliche Laune und gemüthliche Jovialität zu vereinigen und ihm dadurch jenen eigenthümlichen typisch gewordenen Charakter zu geben. Auch hier muß seine Begabung in Erfindung stets neuer Themen und witziger Einfälle und Ueberraschungen staunenswerth genannt werden, und um so mehr, als gerade diese Gattung Musikstücke bei ihm nach Tausenden zählt.

Die große Anzahl Haydn'scher Symphonien ist fast sprüchwörtlich geworden und wenn auch erklecklich viele als apokryph abzurechnen sind, so bleiben noch immer genug, um gestehen zu müssen, daß, obendrein bei den zahlreichen sonstigen Compositionen Haydn's, es ihm unmöglich geworden wäre, die Zahl von anderthalb Hundert zu überschreiten, wenn ihn nicht häufig die Umstände gezwungen hätten, gruppenweise, meistens in Serien zu 6 Nummern, zu componiren. Solche Symphonien sind nun allerdings zum größern Theil nur Spielarten derselben Gattung, sie haben wohl Haydn'sche Factur, sind aber trotz mannigfach nüancirter Einzelheiten von zu geringer wesentlicher Verschiedenheit, um nicht in ihrer Reihenfolge einförmig zu wirken. Aus den besseren frühesten Symphonien spricht bei aller Einfachheit und Anspruchslosigkeit ein wohlthuendes, das Gemüth unmittelbar ansprechendes Etwas; sie gleichen munteren oder sanft bewegten Stimmungsbildern, die schon deßhalb interessiren, weil sich der Meister in ihnen noch am unbefangensten wiedergiebt und sie uns zum Verständniß seiner Weiterentwickelung den Schlüssel geben. Von den großen sogenannten englischen Symphonien abgesehen, bietet jene Epoche das meiste Interesse, wo Mozart und Haydn sich in ihren Symphonien sozusagen durchkreuzten, wo Jeder vom Andern das wesentlich Beste in sich aufnahm — ein seliges, neidloses, echt künstlerisches, gegenseitiges Geben und Empfangen. Auch dann ist Haydn nicht stehen geblieben: es folgten die erwähnten englischen Symphonien, wo er zum erstenmale einem fremden Publicum gegenüber stand; die letzten Quartette und Messen, die „7 Worte des Erlösers am Kreuze" (für Singstimmen eingerichtet), die reizenden Sing-Terzette und -Quartette und, kleinere Arbeiten ungerechnet, die „Schöpfung" und die jugendfrischen „Jahres-

zeiten", und immer sehen wir den bereits alternden Meister rastlos fortschreiten in seiner künstlerischen Ausbildung. Und als ihm schon die Kraft versagte, quälte es ihn, sich nicht mehr aussprechen zu können. „Sein Fach sei grenzenlos" (äußerte er sich gegen Griesinger, der gekommen war, ihm zum 74. Geburtstag zu gratuliren); „das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit größer, als das, was darin geschehen sey; ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten." [69] In ähnlicher Weise sprach sich der Greis gegen Kalkbrenner aus, wie traurig es sei, daß der Mensch stets sterben müsse, ohne erreichen zu können, was er erstrebe: „in meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun, da ich's verstehe, muß ich fort, und kann es nicht anwenden." [70]

Ob Haydn für seine erste Symphonie Muster vorgelegen und welche, hat er uns vergessen zu sagen; wir sind darauf angewiesen, wenigstens die Reihe der gleichzeitig genannten Compositionen in diesem Fache zu mustern. Sammartini wurde schon genannt; als Wiener Symphonie-Componisten führt ein dortiger Correspondent bei J. A. Hiller [71] nebst unserm „Joseph Heyden" folgende Namen an: Leopold und Anton Hofmann, Franz Thuma (Tuma, vergl. S. 51), Georg Orsler, Karl Ditters, Karl von Ordonitz, (Joseph) Ziegler (auch in Dittersdorf's Lebensbeschreibung, S. 2, als dessen Lehrmeister und verdienter Componist genannt), Joh. Christoph Mann. In seiner Selbstbiographie sagt Phil. Emanuel Bach: „1759 hat Schmidt in Nürnberg eine Symphonie mit 2 Violinen, Bratsche und Baß, aus dem E-moll, von mir in Kupfer gestochen." Aus Dittersdorf's Lebensbeschreibung und anderwärts (vergl. Chronik, S. 115) sehen wir, daß von der Musikkapelle des Prinzen von Hildburghausen auch Symphonien von Jomelli und Gluck aufgeführt wurden; ferner: daß Dittersdorf ums Jahr 1759 sechs Symphonien componirte, die „sowohl in Wien als in

---

69 Biogr. Notizen, S. 5.

70 Jahn, Mozart, 2. Aufl. Bd. II, S. 201.

71 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Leipzig 1766, S. 97 fg.

Prag Aufsehen machten". Myslinveczek gab vor dem Jahre 1763, ehe er nach Venedig reiste, 6 Symphonien heraus mit der Bezeichnung „Jenner, Hornung, März" u. s. w., die allgemeinen Beifall erhielten. Endlich noch führt Breitkopf (Verz. mus. Bücher und themat. Katalog) bis zum Jahre 1762 über 50 Componisten unter der Rubrik „Symphonien" an. Wir finden unter ihnen einen Franzosen Antoine d'Auvergne, ein Dutzend Italiener, darunter Bernasconi, Galuppi, Locatelli, Martino, Jomelli, Gius. Scarlatti, Santo Lapis, den Abbé Antonio Vivaldi; ferner die Namen von Musikerfamilien: Neruda, Krause, Graaf, Conti. Von Componisten, die mehr oder weniger schon damals oder später einen musikalischen Rang oder Ruf genossen, seien hier folgende genannt: C. F. Abel (aus der sächsischen Hofkapelle, zur Zeit schon in London), Joh. Agrell, Kapellmeister in Nürnberg; Franz Benda, k. preußischer Concertmeister; Georg Benda, herz. gothaischer Kapellmeister; Don Placido de Camerloher, Rath und Kapellmeister des Fürstbischofs von Freisingen; Christoph Förster aus Thüringen; Georg Gebel, jun., fürstl. Rudolstädtscher Concert- und Kapellmeister; Gluck (mit 6 Symphonien genannt); Giov. Amad. Graun, k. preußischer Concertmeister; Jos. Adolph Hasse, der bekannte Operncomponist; J. A. Hiller, später Cantor der Thomasschule in Leipzig; der schon früher erwähnte Ignaz Holzbauer (man schreibt ihm 205 Symphonien zu); Anton Mahaut in Amsterdam; Leopold Mozart (der Vater Wolfgang's); Joh. Heinr. Rolle, Musikdirector in Magdeburg; Joh. Stamitz, Gründer der sogenannten Mannheimer Schule. Wenn man bedenkt, daß unter den Genannten der größere Theil mit je 6 Symphonien aufgeführt wird, Manche noch reicher ausgestattet sind (z. B. Graun mit 6 Sammlungen, jede zu 6 Nummern), wird man um so mehr die magische Kraft der Haydn'schen Symphonien zugeben müssen, denen es gelang, über diese Fluth gleichartiger Compositionen hinweg sich Geltung zu verschaffen und sogar in dem ganzen Zeitraum bis zum Schluß des Jahrhunderts neben Mozart allein das Feld zu behaupten, denn, so viele und zum Theil namhaftere Componisten in der genannten Zeit folgten und selbst, wie z. B. Rosetti, Pleyel, Gyrowetz, Wranitzky, Hoffmeister, eine gewisse Beliebtheit erlangten: der Name Haydn

hat sie doch alle vergessen gemacht. Und rasch genug fanden seine Symphonien Verbreitung, wobei man noch die damaligen primitiven Verkehrsmittel in Anschlag bringen muß. Das Verzeichniß musikalischer Bücher u. s. w. von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf nennt schon im Jahre 1763 die ersten 6 Symphonien; dessen thematischer Katalog zählt von 1766 bis 1769 inclusive bei 40 geschriebene und gestochene Symphonien auf. (Noch im Jahre 1836 waren in dieser Verlagshandlung 61 geschriebene und 53 gestochene Symphonien in Stimmen und 30 in Partitur auf dem Lager.) Die ersten französischen Ausgaben, je 6 Symphonien, erschienen in Paris bei La Chevardière, Bailleaux und Mme. Berault [72], später bei Sieber, Richault, Imbault, Pleyel und Le Duc; Sieber gab 63 Symphonien in Stimmen heraus, Le Duc (1810) 26 in Partitur [73], denen in Deutschland die Partituren bei Breitkopf und Härtel, Bote und Bock, André und in neuerer Zeit bei Rieter-Biedermann ergänzend gegenüber stehen. In Wien veröffentlichten Artaria und Co. (außer Toricella, Hoffmann) gegen 40 Symphonien in Stimmen; 37 in revidirter Ausgabe (rédigées et imprimées d'apres les Partitions originales) gab Simrock in Bonn (jetzt in Berlin) heraus; auch Karl Zulehner in Mainz (mit 155),

---

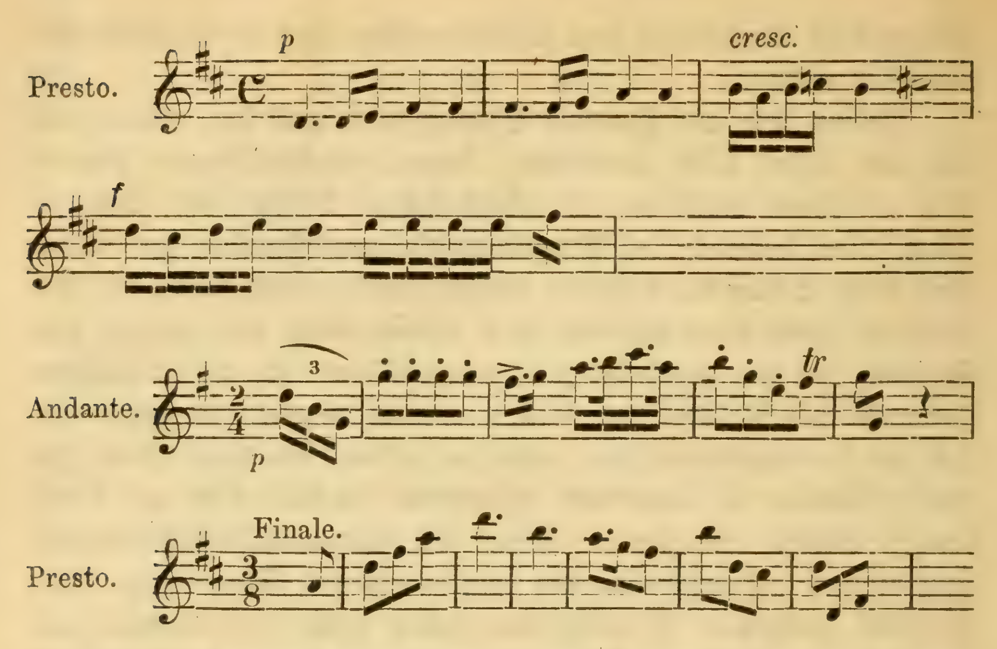
72 Six Symphonies ou quatre dialogues pour deux Violons, Alto violon, et Basse, composées par Mr. Heyden, Maître de Chapelle à Vienne. Mis au jour par Mr. de la Chevardière, oeuvre IV, Paris. — Six Symphonies à huit Parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors) mis au jour par Bailleaux, oeuvre VII; idem VIII. — Six Symphonies à grand Orchestre, chez Mme. Berault, Marchande de Musique, oeuvre IX. (Von Op. IV ist Nr. 2 bei Haydn unter den Cassationen à 6.)

73 Oscar Comettant (La Musique, les musiciens etc. Paris 1869) sagt p. 476: „En 1810, Le Duc publia à Paris, et le premier en Europe, une collection de vingt-six symphonies d'Haydn en partition d'Orchestre, grand format. Aujourd'hui encore (also 1869) il n'y a pas vingt symphonies gravées en partition de ce père de la symphonie, dans toute l'Allemagne.“ — Dagegen ist zu erinnern, daß bei Breitkopf und Härtel noch vor Le Duc die ersten der bekannten 12 Symphonien in Partitur erschienen waren. In Wien hatte man wenigstens den guten Willen gezeigt. Die Wiener Zeitung kündigte 1801 im Dec. an: Bei T. Mollo und Co. ist auf Subscription zu haben: die Partitur aller von Herrn Jos. Haydn herausgegebenen Symphonien, jede Lieferung 2 Fl.

Hummel in Amsterdam und Berlin müssen hier vorderhand einregistrirt werden.

Indem wir auf Haydn's Symphonien aus der ersten Zeit bis zum Jahre 1766 übergehen, finden wir im Ganzen genommen bei ihnen wohl die fast gleich sichere Anlage und Behandlung, aber dennoch bei Einzelnen die unverkennbar gesteigerte Lust beim Schaffen, während andere stark zurücktreten, für den Moment geschrieben scheinen und häufig eben nur da zu sein scheinen, um die gegebene Zahl auszufüllen. Es ist im eigenen Interesse des Meisters, an solchen einfach vorüber zu gehen und sich um so eingehender an solche zu halten, die durch ihren Inhalt gleichsam als abgesteckte Merksteine die Uebersicht auf dieser langen Strecke erleichtern. Wenn wir selbstverständlich von der nun einmal als erstentstanden angenommenen Symphonie (siehe S. 193) ausgehen, so zeigt uns schon diese den Abstand von denen anderer früherer Symphonien, unter denen uns hier vergleichsweise zwei ältere gute Dienste leisten. Die eine, G-dur, trägt das Datum Venezia 1745, del Sig. Gluck; die andere, E-dur, wird Galuppi und auch Gluck zugeschrieben, stammt aber ohne Zweifel aus derselben Zeit. Beide sind dreisätzig, 2 Allegros mit eingeschaltetem Andante; erstere hat in den Allegros außer dem Streichquartett 2 Hörner. Bei beiden bildet der erste Satz ein Ganzes ohne die übliche zweitheilige Trennung; die erstere ist etwas breiter, obwohl sie sich nicht an Durchführung u. dergl. wagt. Die verschiedenen kurzathmigen Motive vermögen uns kaum einiges Interesse abzugewinnen, eher noch führt das Andante der ersten Symphonie einen ernstgenommenen hübschen Gesang, dagegen sich's der dritte Satz im munteren Allegro 3/8 Takt, wohl sein läßt. Andante und Schluß der zweiten Symphonie sind viel kürzer gehalten, 34 Takte genügen dem Andante 2/4 zu kleinen Melodieanläufen und der Schluß, Allegro 3/4, im Menuettencharakter gehalten, geht nicht über 31 Takte hinaus.
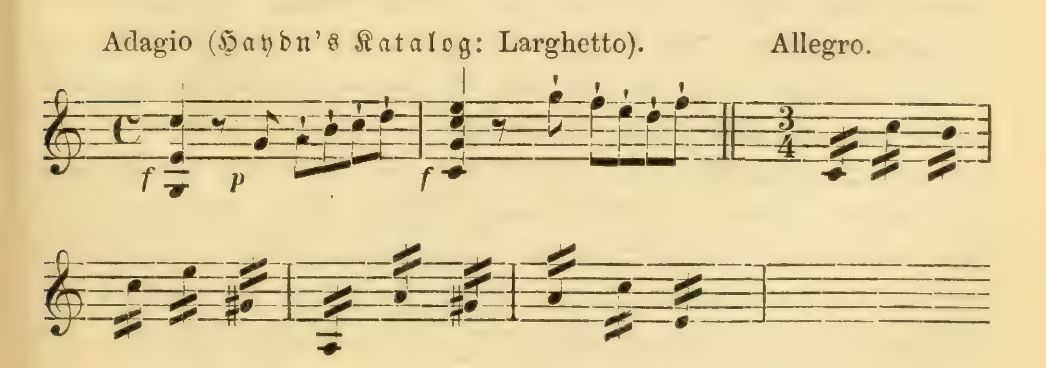
Betrachten wir nun die erste Symphonie, die Haydn als Musikdirector der gräflich Morzin'schen Kapelle im Jahre 1759 componirte. Sie ist für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Waldhörner gesetzt:

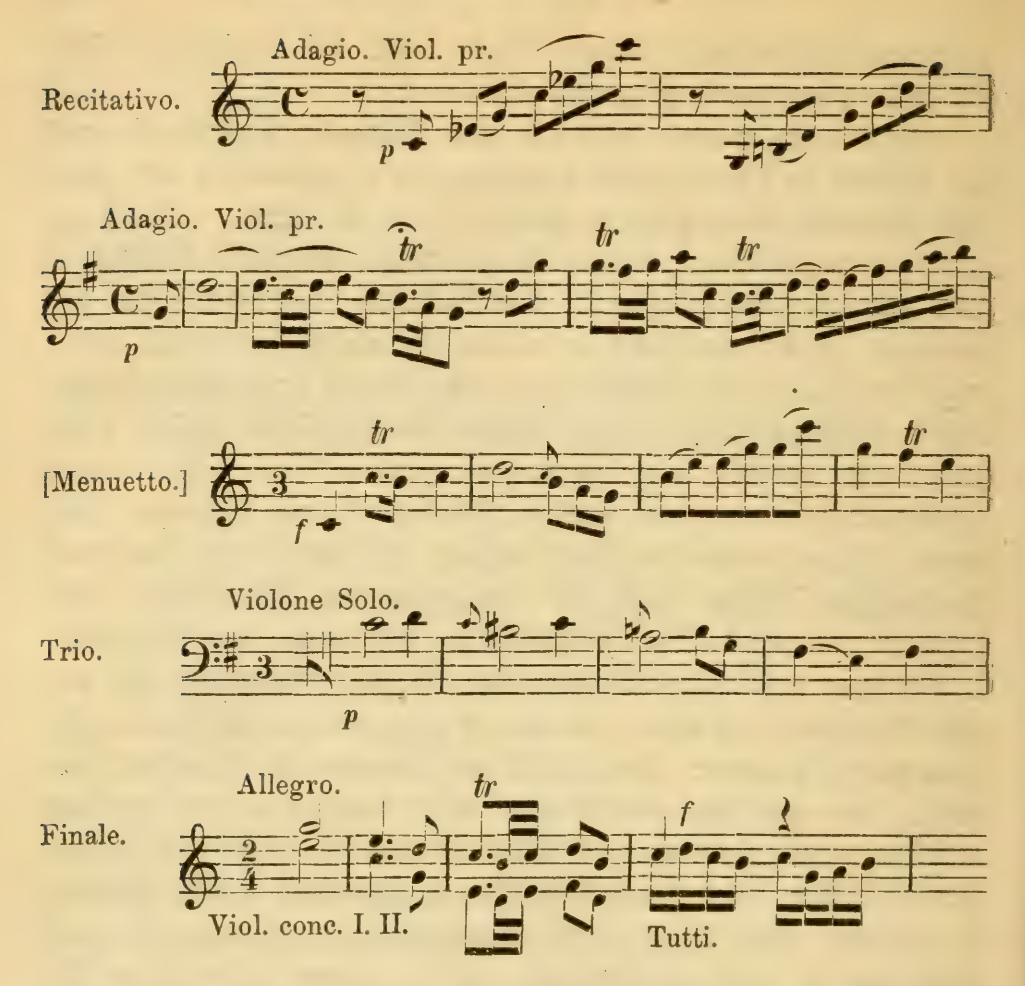


Der Zuschnitt dieser Symphonie ist knapp, klar und sicher, die melodiöse Erfindung gerade anregend genug. Die Zwischenglieder treten momentan selbstständig auf, verbindende Passagen übernehmen die Violinen; ab und zu unterstützen die Blasinstrumente die Harmonie und setzen nach Bedürfniß die Lichter auf. Jeder Satz besteht aus zwei Theilen. Der erste Satz ist mehr kräftig gehalten; außer dem Grundmotiv tritt nach einem Halbschluß auf der Dominante ein zweites und drittes selbstständig auf, keines aber bringt es zu besonderer Entwickelung. Im zweiten Satz (ohne Blasinstrumente) tritt die zweite Violine mit Benutzung des ersten Motivs imitatorisch auf, dann führen beide Instrumente mit dem Anfang der Figur in der Gegenbewegung ein neckisches Spiel; der zweite Theil erhält durch eine eintretende Triolenbewegung momentan eine gesteigerte Bewegung. Nur Viola und Baß gehen ihren gemessenen Gang fort und erstere wagt es nur hin und wieder, sich von ihrem Schützling zu trennen. Die hier herrschende maßvolle Symmetrie läßt schon eine geübte Hand erkennen und erzeugt das ganze Andante überhaupt eine behaglich wohlthuende Stimmung, gegen welche der letzte Satz mit seinen leichtbeflügelten Themen vortheilhaft absticht. Wir ahnen bereits Haydn's Nähe, der auch hier schon zu rechter Zeit aufzuhören weiß. Das ganze Musikstück dauert kaum 10 Minuten (1., 2., 3. Satz 86, 78, 81 Takte) und giebt sich als das, was es sein will: ein leicht

anregendes Tonspiel. Außer in Abschrift bei Breitkopf (1766) ist diese Symphonie nirgends erschienen.

Wie ganz anders tritt die nun folgende Symphonie auf, die Haydn in seiner neuen Stellung, als Kapellmeister des fürstlich Esterházy'schen Hauses schrieb (siehe S. 229). Welch gewaltiger Unterschied! welche Ausbreitung, theilweise Vertiefung und glänzende Ausstattung! Die Violinen abgerechnet, die hier offenbar durch Tomasini's Aufnahme die nächste Anregung gaben, war die Kapelle zur Stunde gar nicht in der Lage, aus Eigenem dieses Werk aufzuführen und müssen wohl Wiener Kräfte dabei zugezogen worden sein, denn wir finden hier außer beiden Principal-Violinen noch Flöten, Violoncell und Violone, theilweise obligat verwendet und mußten also nebst den überhaupt abgängigen Flöten auch die letztgenannten Instrumente verdoppelt werden. Die vollständige Besetzung war folgende: 2 Violinen princ., 2 Violinen rip., Viola, Violoncell obl. und rip., Violone obl. und continuo, 2 Flöten obl., 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner. Derartiges war damals für Eisenstadt unerhört und mag der alte Werner mit Recht über den himmelanstürmenden Neuerer den Kopf bedenklich geschüttelt haben. Haydn wollte eben gleich mit Einem Sprunge seinem Fürsten, der Kapelle und ihrem Oberkapellmeister imponiren. Es muß daher um so mehr befremden, daß er gerade dieses Werk der Oeffentlichkeit so lange vorenthielt, wenigstens findet man es, wie schon erwähnt, nur von Westphal in Hamburg (1782) und Joh. Traeg in Wien (1799) in Abschrift angezeigt. Die Anfänge der einzelnen Sätze dieser Symphonie, von der sich außer den Orchesterstimmen auch die aus dem Nachlasse Haydn's stammende autographe Partitur (mit der Jahreszahl 1761) in Eisenstadt vorfand, sind folgende:





Nach einer feierlichen kurzen Einleitung in fast Händel'schem Stile folgt das Allegro. Alle Saiteninstrumente bringen unisono (Violinen und Violen in Sechzehntel-, die Bässe in Achtelbewegung das kräftige Hauptmotiv, das dann die Oboen wiederholen, während die Violinen ausschmückend fortfahren; nun beginnen die concertirenden Violinen ein zweites kürzeres Thema terzenweise und leiten in die Dominante über, während Violoncell nnd Fagott, ebenfalls in Terzen gehend, die Zwischenpausen ausfüllen; das Violoncell nimmt dann den Anfang des 2. Motivs auf und schließt sich die conc. 2. Violine an und beide umrankt die conc. 1. Violine mit reichem Figurenwerk; die beiden conc. Violinen vereinigen sich nun terzenweise und machen den Oboen zu einem neuen Motiv Platz, während Baß und Violinen in kurzen Sechzehntelfiguren antworten. Wiederum drängt sich das Violoncell mit einem Solo vor und wagen die Oboen noch rasch vorm Schluß ein viertes Motiv, das alle vier

Violinen variirt ausschmücken und damit den ersten Theil (51 Takte) zu Ende führen. Der zweite Theil beginnt in der Dominantentonart (G-dur) mit einem neuen Thema, in dem sich conc. 1. Violine und Violoncell in Terzen vereinigen, während die conc. 2. Violine mit einer Sechzehntelfigur, einem früheren Motiv entlehnt, dreimal ansetzt, dann leiten Baß und beide conc. Violinen rasch nach A-moll hinüber, um die Oboen das neue Thema theilweise wiederholen zu lassen. Mit lebhaften Figuren, den letzten Takten des ersten Theiles entnommen, reihen sich erste Violine, conc. 1. und 2. Violine an und leiten modulatorisch zu einem Halbschluß auf E. Mit Benutzung einzelner Theilchen früherer Motive, an die verschiedenen Instrumente vertheilt, vereinigen sich dann alle Instrumente unisono, das Hauptthema in E-moll bringend, um dann in rascher Wendung in den Hauptton einzuleiten. Diesmal übernehmen conc. 2. Violine und 1. Violine rip. das Hauptthema, während die 2. Violine die früher von der conc. 1. Violine ausgeführte Sechzehntelfigur ausführt und Viola und Baß in Achtelnoten sich entgegenstellen. Und abermals bringt die conc. 1. Violine ein neues Solo, diesmal kurz in C-moll verweilend, während die andern Streichinstrumente in durch Pausen getrennten Achteln die Harmonie ausfüllen, und nun gehen alle Instrumente, abwechselnd Theilchen der früheren Motive benutzend, dem Schlusse entgegen, wo dann auch den bisher mehr zur Ausfüllung benutzten Hörnern in der Melodie das Wort gegönnt ist und der 2. Theil (88 Takte) ohne weitere Umschweife abschließt.

Das nun ausnahmsweise eingeschaltete dramatisch angelegte Recitativ ist merkwürdig genug, vollständig wiedergegeben zu werden (siehe Beil. VII, 1). Haydn ist hier vollständig ein Anderer geworden. Wenn es nicht eine stets mißliche Sache bliebe, den Gedankeninhalt einer musikalischen Composition in Worten zu deuten: hier wäre man versucht, eine bestimmte Vorstellung, die Haydn vorgeschwebt haben dürfte (etwa das Bild eines Angeklagten, seinen Richtern gegenüber), zu vermuthen. Dieser Satz ist um so unerklärlicher, als er in gar keinem Zusammenhange mit den Nachbarsätzen steht.

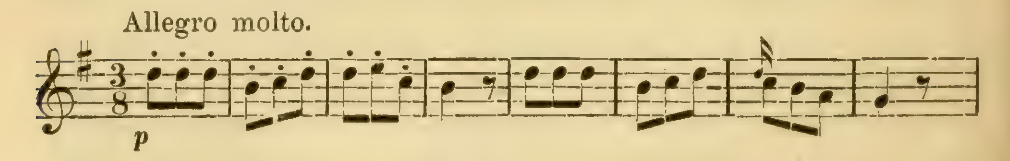
Es folgt ein breit angelegtes Adagio (53 Takte), in dem von Blasinstrumenten nur 2 Flöten verwendet sind. Dieser

Satz verräth äußere Einwirkung; er ist vorzugsweise bestimmt, Violine und Violoncell concertirend glänzen zu lassen. Beide führen die Hauptsprache, ergehen sich zum Theil imitatorisch in figurenreichen Wendungen und führen gegen den Schluß in einer längeren „Ferma" recitativisch allein das Wort. Melodie ist hier Nebensache, alles ist auf Passagenwerk berechnet; auch die Flöten nehmen häufig daran Theil.

Im Menuett, der diesmal einen mehr kernigen als einschmeichelnden Charakter hat, betheiligen sich, die Flöte ausgenommen, alle Instrumente. Im Trio führt ein zweiter Contrabaß obligat die Melodie.

Im Finale treten wieder beide concertirende Violinen auf, sind jedoch diesmal weniger bevorzugt; dagegen nehmen die Flöten hervorragenderen Antheil; Hörner und Oboen sind reich bedacht und selbst der Violon ist mit Sechzehntelfiguren wohl ausgestattet. Ueberall ist Leben und das muntere Hauptthema, anfangs von den beiden concertirenden Violinen allein angestimmt, und die verschiedenen kleineren Motive werden so ungezwungen ausgenutzt und die einzelnen Instrumente so naturgemäß beschäftigt, daß dieser letzte Satz (er zählt 52 und 79 Takte) mit seiner fröhlichen Stimmung schon ganz den uns wohl bekannten Charakter Haydn'scher Finales abspiegelt.

Es ist hier der geeignetste Ort, die schon erwähnte Symphonie „Le soir" betitelt anzureihen. Haydn hat sie in seinem thematischen Katalog wohl unter die Symphonien (als Nr. 3) aufgenommen, sie entspricht jedoch weit eher den Anforderungen einer Cassation oder eines Concertino; unter letzterem Titel ist sie auch in Breitkopf's Katalog (1767) angezeigt. Folgende Instrumente sind hier beschäftigt: 2 Violinen (2 Violinen princ. und 2 obl. im Andante), Viola, Violoncell, Baß, Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner. Der Anfang lautet:



Wir lassen sie als Symphonie gelten, gehen aber nur flüchtig an ihr vorüber, denn sie bietet, das Andante ausgenommen, trotz ihrem großen Umfang nichts wesentlich Besonderes. Es

ist nicht wohl erklärlich, was zu ihrer Benennung „Der Abend“ verleitet haben mag (im Haydn'schen Katalog fehlt dieselbe). Ihr erster Satz (93 und 154 Takte) gleicht weit eher einem sonnigen Sommertag; gleich Mückenschwärmen summt und surrt alles darin; das muntere Hauptthema, eine vollständige Periode mit Vorder- und Nachsatz, flattert mit seinen Nebenthemas von Instrument zu Instrument; dann wieder kommt eine gelegentliche Sechzehntelfigur in allen Instrumenten förmlich ins Rollen — ein lustiges Fangballspiel. Die beiden Principal-Violinen sind nur im Andante und Finale beschäftigt. Im Andante, C-dur 2/4, schweigen alle Blasinstrumente, nur der Fagott läßt sich nicht abweisen; er tritt sogar, gleich dem Cello, obligat auf und beide theilen sich abwechselnd mit den beiden Principal-Violinen in den ruhig dahingleitenden Gesang, der allerdings eine abendliche Stimmung erzeugt und vielleicht Veranlassung zu erwähnter Bezeichnung gegeben hat. Es ist ein gemüthvoller, hübsch gearbeiteter längerer Satz (48 und 81 Takte), der wie so viele in Haydn's früheren Compositionen bedauern läßt, daß uns für die Einfalt solcher Musikstücke die Empfänglichkeit abhanden gekommen ist; auch hier wie bei vielen anderen und bedeutenderen Musikstücken verschulden es die gehaltloseren Nachbarsätze, daß auch das Bessere der Zeit zum Opfer fiel. Menuett und Trio sind ausgesprochen Haydnisch. Der letzte Satz, Presto 6/8, (58 und 83 Takte) führt ausdrücklich die Ueberschrift „La tempesta“. Sechzehntelbewegung der Violinen princ., dazu ein von den Violinen obl. angeschlagenes Motiv (Viertelnoten, durch Achtelpausen getrennt), etwa die Schwüle vor dem nahenden Sturme ausdrückend, die Flöte im Zickzack leuchtende Blitze malend und nun sämmtliche Streichinstrumente, wie von Windstößen gepeitscht, mit einer schneidigen Zweiunddreißigstelfigur einander verfolgend, dies alles zunehmend, abnehmend und wieder sich steigernd, bietet ein bunt bewegtes Tongewoge, das uns gleichwohl nicht bange macht. Haydn hat dergleichen später in den Jahreszeiten so meisterhaft geschildert, daß damit die vorliegende Naturschilderung auch nicht annähernd einen Vergleich aushält. Joh. Traeg hat dieses Musikstück, zugleich mit den Symphonien Le midi und Le matin in der Wiener Zeitung und in seinem Katalog (1799) angezeigt. Ueber Letztere, D-dur, als concertante Symphonie bezeichnet, fehlt jeder Nachweis.

Eine summarische Zusammenstellung [74] der bis zum Jahre 1766 componirten Symphonien Haydn's wird dessen Produktivität in dieser Gattung am besten veranschaulichen. Die chronologische Folge läßt sich, wenn auch nicht streng durchführbar, doch wenigstens annähernd bestimmen mit Hülfe folgender Vorlagen: Vorhandene Stimmen in Eisenstadt; thematisches Verzeichniß in der Breitkopf-Sammlung; gedruckter thematischer Katalog von Breitkopf (seit 1763); Autographe; die vorerwähnten französischen Ausgaben; die in Privat- und Kirchenmusikarchiven aufbewahrten Symphonien mit Jahresdatum der Anschaffung oder Aufführung. Als Grundlage der Echtheit, wenn auch nicht der chronologischen Folge, dient natürlich Haydn's thematischer Katalog selbst. Es ist damit keineswegs die Zahl erschöpft; ihre vollständige Angabe würde aber zu weit führen und könnte auch für deren Berechtigung als in diese Periode gehörig nicht immer gebürgt werden. Den sichersten Anhaltspunkt bietet jedenfalls Breitkopf's thematischer Katalog, dem hier in den einzelnen Nummern das Nöthige zugefügt ist. Es entfallen demnach folgende Symphonien in die Zeit bis 1766 inclusive:

1766. VI Symphonien, Raccôlta I.

1. F-dur 3/4, Haydn Katalog 105; Paris, oeuvre VII, Nr. 1.
2. G-dur 2/4, Haydn 103.

---

74 Eine gewissenhafte Aufstellung der Haydn'schen Compositionen aus seiner ersten Zeit bietet nach allen Seiten hin kaum vollständig zu lösende Schwierigkeiten. Breitkopf's Sammlung enthält 162 thematisch angegebene Symphonien (mit Hinzufügung der Scherzi und einiger Cassationen), darunter viele doppelt durch Umstellung der Sätze, dagegen andere vergessen sind. Eine in derselben Sammlung vorfindliche, von Haydn selbst nach je 10 Jahren aufgestellte Ordnung (von 1757—1797, also ebenfalls wohl einige der, den ersten Symphonien vorangehenden Musikstücke enthaltend) ist leider nur in Nummern angegeben, zu denen jeder Schlüssel fehlt. Auch in Haydn's Katalog, 119 Symphonien enthaltend, wiederholen sich die Umstellungen, bei denen man sich nur wundern muß, daß der fleißige Elßler nicht nachhalf. Manchmal ist Haydn selbst im Zweifel, ob er die Echtheit anerkennen soll oder nicht, was bei der großen Zahl seiner Werke und nach so langem Zeitraume nicht wundern kann. Obige, alles ermüdende Beiwerk bei Seite lassende Aufstellung dürfte etwa der Lösung dieser Aufgabe am nächsten kommen.

3. D-dur C, Haydn 10, erste Symphonie (siehe S. 193 und 284).
4. D-dur 3/4, Haydn 93.
5. C-dur 2/4, Haydn 6.
6. D-dur C, Haydn 97, Ouverture zu „Acide" (siehe S. 237).

1766. VI Symphonien, Raccôlta II.
1. D-dur C, Haydn 74.
2. B-dur C, Haydn 104, Paris, oeuv. IV, Nr. 5; als Partita im Stifte Göttweig.
3. A-dur 2/4, Haydn 9, Paris, oeuv. VIII., Nr. 5; im Stifte Göttweig seit 1762, im Stifte Kremsmünster als Notturno seit 1764.
4. A-dur 3/4, Haydn 8, Paris, oeuv. VIII, Nr. 1; in Göttweig seit 1764.
5. siehe oben, erste Sammlung Nr. 2, diesmal G-dur, 2. Satz voran.
6. C-dur 2/4, Haydn 95, Paris, oeuv. IV, Nr. 3.

1767. VI Symphonien, Raccôlta III.
1. D-dur C, Haydn 82, in Göttweig seit 1762.
2. D-dur C, fehlt bei Haydn.
3. C-dur C, fehlt bei Haydn, Paris, oeuv. IV, Nr. 6; in Eisenstadt im kleinen Quartbuch verzeichnet; Göttweig und Zittauer Sammlung in D-dur.
4. E-dur C, Haydn 11, Autograph Eisenstadt 1763.
5. D-moll 3/4, Haydn 17 und 91.
6. D-dur C, Haydn 14, Autograph Eisenstadt 1763.

1767. IV Symphonien, Raccôlta IV.
1. C-dur 2/4, Haydn 4, Paris, oeuv. VII, Nr. 5; Göttweig seit 1766.
2. D-dur 3/4, Haydn 94, Paris, oeuv. IV, Nr. 4; Göttweig seit 1764.
3. C-dur 3/4, Haydn 101, Paris, oeuv. IV, Nr. 1.
4. B-dur 3/4, Haydn 12, Göttweig seit 1766.

1767. IV Symphonien, Raccôlta V.
1. Es-dur C, fehlt bei Haydn, Paris, oeuv. VIII, Nr. 4.

2. siehen oben Raccôlta III, Nr. 3.
3. B-dur 3/4, fehlt bei Haydn.
4. F-dur C, fehlt bei Haydn.

1767. VI Divertimenti, Raccôlta I.
3. Es-dur C, Haydn 20 (nur diese Nummer hat Haydn unter die Symphonien aufgenommen; man trifft sie auch unter der Bezeichnung „Der Philosoph").

I Concertino, G-dur 3/8, Haydn 3 (unter die Symphonien aufgenommen, führt die Bezeichnung „Le soir").

1768. II Symphonien.
1. G-dur C, fehlt bei Haydn; apokryph (von Michael Haydn).
2. A-dur 3/4, Haydn 24, Autograph Artaria 1765; Paris, oeuv. VII, Nr. 4.

1769. IV Symphonien.
1. D-dur C, Haydn 19, Autograph Eisenstadt 1764.

1769. VI Symphonien, Paris, oeuv. VII.
1. siehe 1766, Nr. 1.
2. Es-dur C, fehlt bei Haydn, 1767 unter dem Namen Herffert.
3. E-dur 3/4, Haydn 22, Autograph Eisenstadt 1765.
4. siehe oben 1768, Nr. 2.
5. siehe oben 1767, Raccôlta IV, Nr. 1.
6. G-dur 3/4, Haydn 96, in Göttweig seit 1762.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. VIII.
6. G-dur 3/4, Haydn 18, Autograph Eisenstadt 1764.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. IX.
1. fehlt bei Haydn, apokryph (von Duschek).
2. bis 5. zweifelhaft; fehlen alle bei Haydn.
6. C-dur C, Haydn 21, Autograph Eisenstadt 1765.

1779/80. VII Symphonien.
1. D-dur 3/4, Haydn 25, Autograph Eisenstadt 1765.

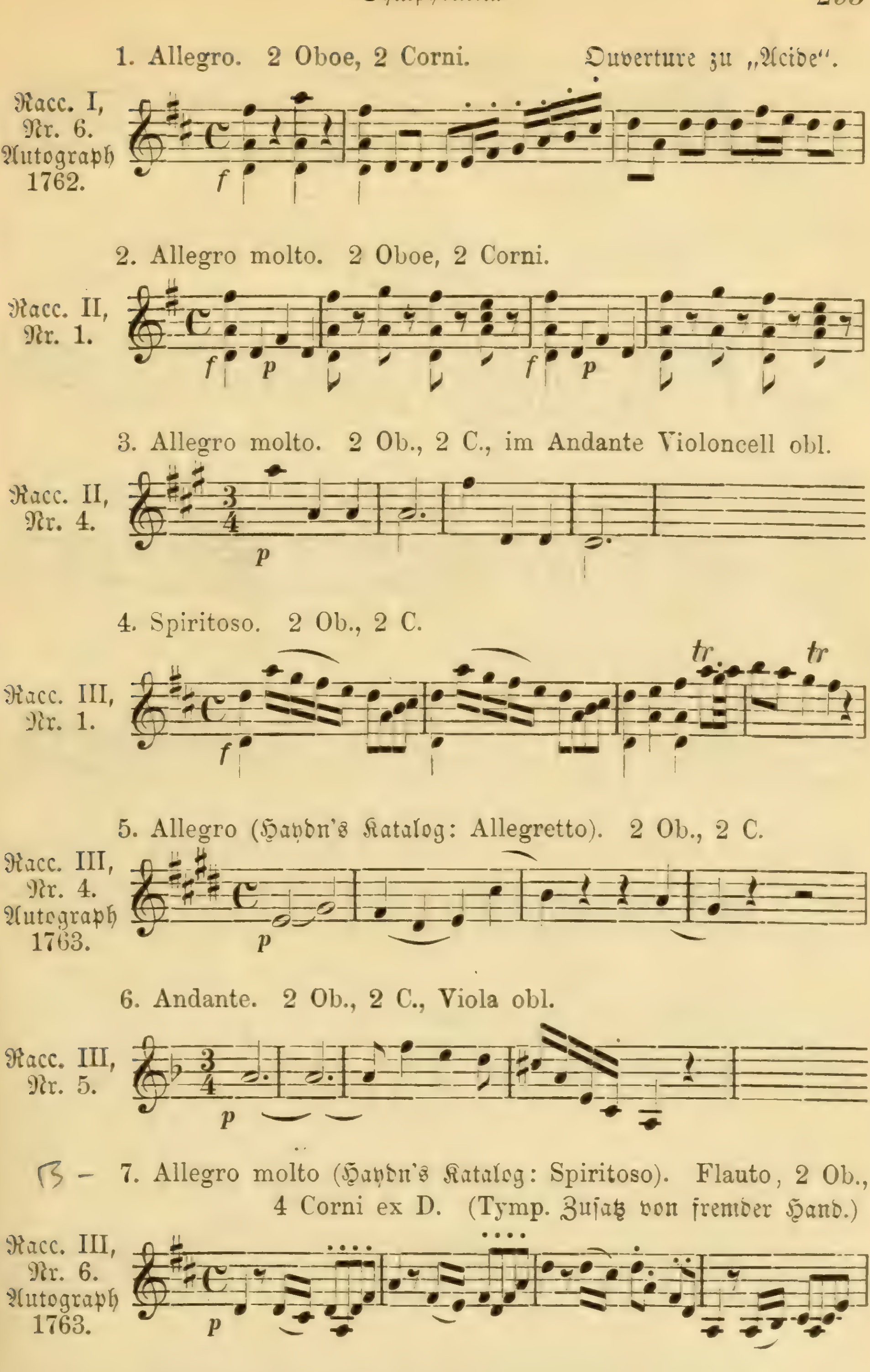
Dazu kommen noch:
1. A-dur 3/4, Haydn 16, Autograph Eisenstadt 1764 (nirgends veröffentlicht).

2. Es-dur $^2/_4$, Haydn 5, Breitkopf-Sammlung von Haydn erwähnt als der frühesten Zeit angehörig.
3. C-dur C, fehlt bei Haydn, aber ebenfalls in der Breitkopf-Sammlung als in die früheste Zeit fallend angeführt.
4. B-dur $^3/_4$, ditto (hier mit 2 Oboen und 2 Hörnern), ist unter die Quartette (Nr. 5) aufgenommen.

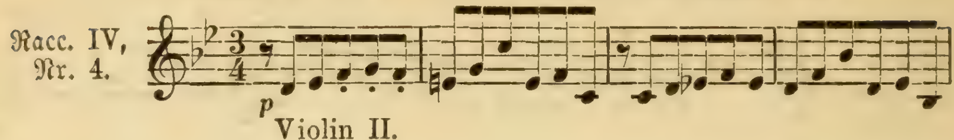
Wir ersehen aus diesem Verzeichnisse zunächst, daß das Erscheinen der Werke in Betreff der chronologischen Folge ihrer Entstehung nur nach der einen Seite hin Anhaltspunkte bietet, um damit wenigstens deren Existenz zur Zeit nachweisen zu können. Den früheren allgemein gehaltenen Bemerkungen folgen nun hier, wo wir es mit der Gesammtsumme der bis zum Jahre 1766 vollendeten Werke zu thun haben, noch einige Ergänzungen. Die meisten Symphonien haben zum ersten Satz eine breitere und mannigfaltig accentuirte Taktart (C oder $^3/_4$) und lebhaftes Zeitmaß; nur bei zweien geht eine Einleitung in langsamer Bewegung voraus und auch da in größerer Ausdehnung, wie dies bei den späteren großen Symphonien der Fall ist. Fünf Nummern aber haben sogar selbstständige, für sich abgeschlossene Adagios in zwei Theilen. Der zweite Theil beginnt häufig mit dem Hauptthema in der Dominantentonart; kleinere Motive treten dann selbstständig auf und es folgt die übliche Durchführung, welche in die Haupttonart zurückleitet, in welcher aber dann das Hauptthema nicht mehr wiederholt wird, sondern gleich der Seitensatz beginnt. Bei den dreisätzigen Symphonien (ohne Menuet) ist der Mittelsatz ein Andante oder Adagio. Diese Sätze sind mit wenigen Ausnahmen nur für Streichinstrumente geschrieben; sieben stehen in Moll und die meisten haben kleinere Taktarten ($^2/_4$, $^6/_8$, $^3/_8$). Die Melodie ist hier der ersten Violine oder dem Violoncell zugetheilt, oder auch in die verschiedenen Instrumente vertheilt; manchmal gehen auch je zwei Instrumente unisono im Einklang oder in der Octav zusammen. Diese Sätze sind fein und zierlich und mit besonderer Sorgfalt gearbeitet; dahin gehören außer den später besonders zu erwäh-

nenden auch die Sätze aus den Symphonien Raccôlta II, Nr. 2 und 6, Raccôlta IV, Nr. 3; den meisten derselben ist ein Zug sanfter Melancholie eigen. Bei den viersätzigen Symphonien ist der Menuet als dritter Satz eingereiht (nur zweimal steht er als zweiter Satz) oder es tritt an dessen Stelle als letzter Satz ein längeres Tempo di Menuetto (einmal sogar im $^3/_8$ Takt). Ursprünglich auf je 8 Takte in beiden Theilen angewiesen, gehen die Menuets hier weit über dies Maß hinaus, selbst bis zu 40 Takten. Fest gegliedert zu 2 und 2, oder 4 und 4 Takten ist ihr Charakter, der sich gleich in den Anfangsnoten scharf und bestimmt ausdrückt, gesund und frisch und häufig fast derb zu nennen; auch kleine Neckereien kommen schon hier vor; der Baß schreitet dabei festen Ganges einher und weiß seine ganze Macht geltend zu machen. Die Trios sind durchwegs lieblicher gehalten; Oboen und Hörnern werden hier vorzugsweise echt volksthümliche Weisen zugetheilt; der Bau dieser kleineren Sätze ist stets klar und durchsichtig und fast immer wird man durch neue Ideen überrascht. Die letzten meist zweitheiligen Sätze sind, obwohl der Taktzahl nach lang, bei dem engeren Taktmaß ($^2/_4$, $^3/_8$) und dem raschen Tempo, meist Presto, noch immer kurz zu nennen; einige sind contrapunktisch gearbeitet, aber in der freiesten, ungezwungensten Behandlung. Sie alle aber athmen Frohsinn und Heiterkeit, ein durchaus ungezwungenes Spiel, bei dem man namentlich auch Haydn's ausnehmend leichte Handhabung des Rhythmus bewundern muß. Von der Besetzung wurde schon gesprochen: 7 Symphonien ausgenommen haben alle nur 2 Oboen und 2 Hörner als Harmoniezugabe. Bei zwei Symphonien tritt die Flöte hinzu, zweimal tritt diese an Stelle der Oboe, zweimal (Raccôlta I, Nr. 5 und Raccôlta II, Nr. 6) kommen auch Trompeten und Pauken vor; zweimal sind 4 Hörner und einmal Horn und englisch Horn paarweise angewendet.

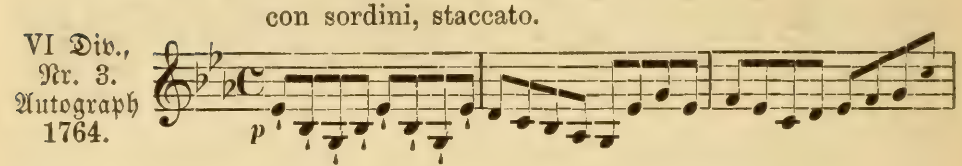
Von jenen Symphonien, über die noch speciell einiges zu sagen ist, folgen nun hier die Anfangstakte. Zur leichteren Orientirung dient die Zahlenfolge 1 bis 19. Die Tempobezeichnung ist Haydn's thematischem Katalog entnommen; wo Autographe vorhanden waren, sind diese benutzt; Abweichungen (mitunter sehr erhebliche) sind angegeben.


1. Allegro. 2 Oboe, 2 Corni. Ouverture zu „Acide".
Racc. I, Nr. 6. Autograph 1762.
f
2. Allegro molto. 2 Oboe, 2 Corni.
Racc. II, Nr. 1.
f p f p
3. Allegro molto. 2 Ob., 2 C., im Andante Violoncell obl.
Racc. II, Nr. 4.
p
4. Spiritoso. 2 Ob., 2 C.
Racc. III, Nr. 1.
f
tr tr
5. Allegro (Haydn's Katalog: Allegretto). 2 Ob., 2 C.
Racc. III, Nr. 4. Autograph 1763.
p
6. Andante. 2 Ob., 2 C., Viola obl.
Racc. III, Nr. 5.
p
7. Allegro molto (Haydn's Katalog: Spiritoso). Flauto, 2 Ob., 4 Corni ex D. (Tymp. Zusatz von fremder Hand.)
Racc. III, Nr. 6. Autograph 1763.
p
8. Cantabile. 2 Ob., 2 C.
Racc. IV, Nr. 2.
tr tr
p

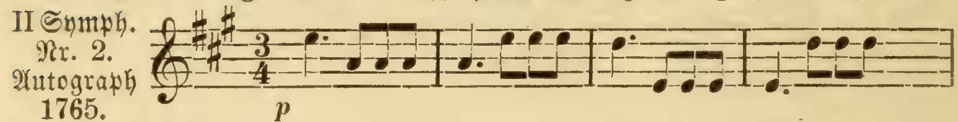




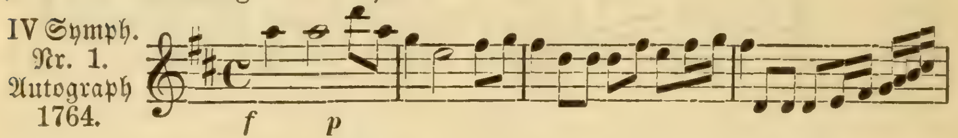
10. Adagio (Haydn's Katalog: poco Adagio). 2 Corni ex E-mol (Es), 2 Corni Inglese con sordini, staccato.



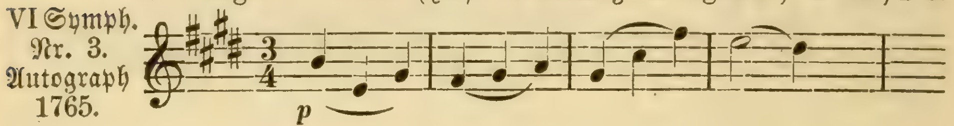
11. Allegro di molto (Haydn's Katalog: Allegro). 2 Ob., 2 C.



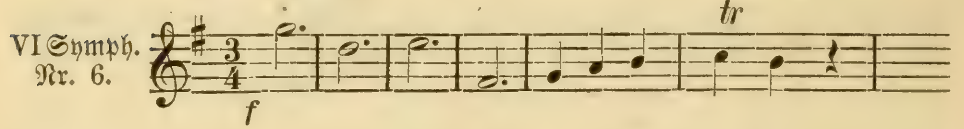
12. Allegro. 2 Ob., 2 C.



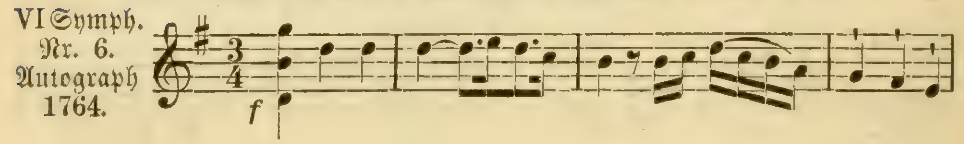
13. Allegro di molto (Haydn's Katalog: Allegretto). 2 Ob., 2 C.



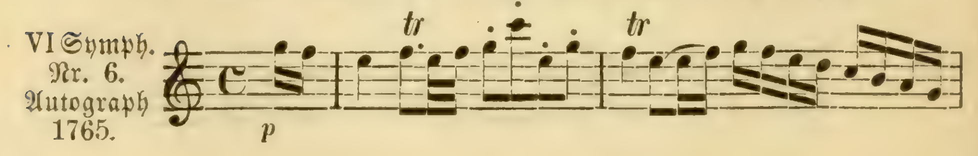
14. Molto Allegro. 2 Ob., 2 C.



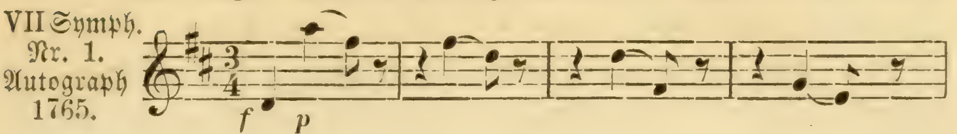
15. Allegro (Haydn's Katalog: Moderato). 2 Ob., 2 C.



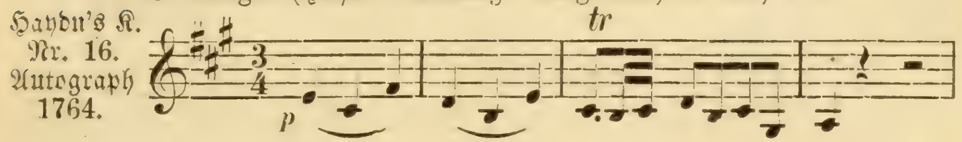
16. Allegro (Haydn's Katalog: Spiritoso). Fl., 2 Ob., 2 C.
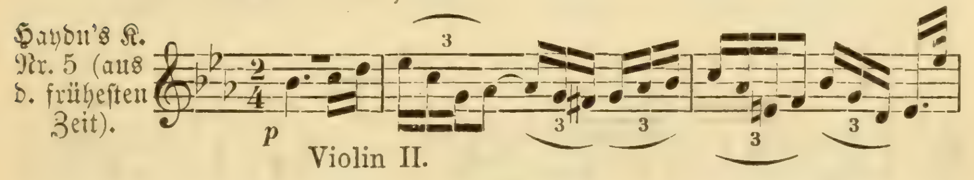






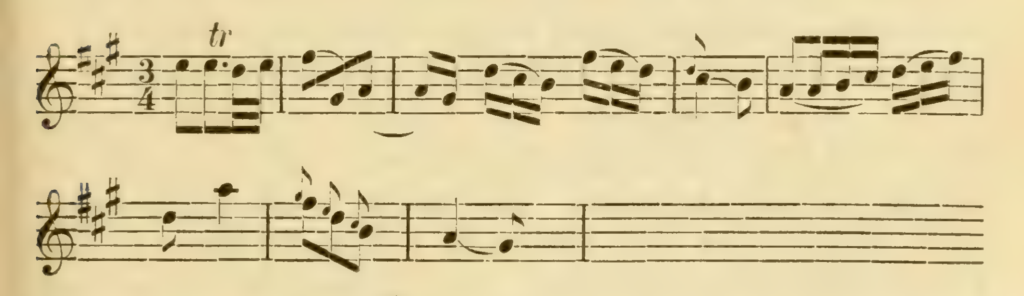
18. Adagio (Haydn's Katalog: Larghetto). 2 Ob., 2 C.







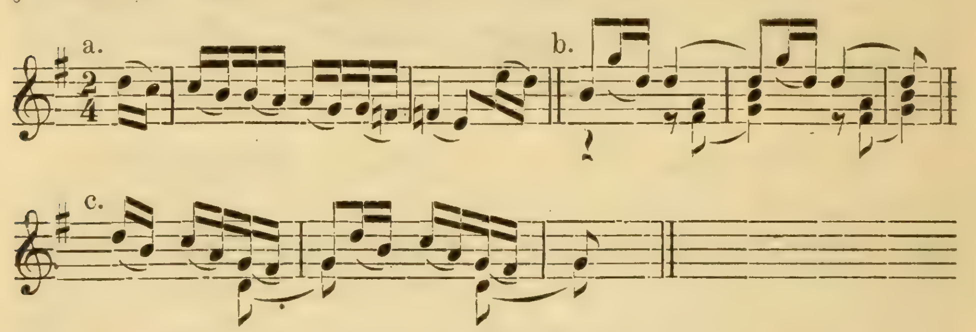
Die Symphonie Nr. 1 ist die schon S. 237 erwähnte Ouverture zu dem Festspiel „Acide“; sie ist in der gewöhnlichen Form gehalten und jeder Satz nur aus einem Theil bestehend. Der erste Satz hält die im Hauptmotiv ausgesprochene fröhliche Stimmung auch im Seitenthema und den demselben entnommenen kleinen Motiven fest; dies geht in raschem Fluß vorüber, in 72 Takten ist alles abgethan. Das Andante für 2 Violinen, Viola und Baß



ist mit „grazioso“ treffend bezeichnet; der idyllische, liebliche Charakter hält an bis zur letzten Note; beide Violinen führen den Gesang, einzelne Motive daraus werden selbstständig und geben auch dem Baß Gelegenheit, imitatorisch mit den Violinen zu correspondiren. Das Ganze (86 Takte) gibt ein wahrhaft anmuthiges Bildchen, in dem sich alles natürlich und ungezwungen entwickelt und gerade so viel sagt als nöthig ist. Im Finale, Presto $^3/_8$ (142 Takte), das, ohne viel Umstände zu machen, munter vor=

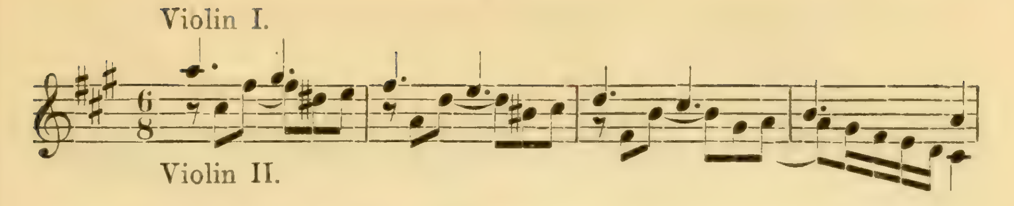
überrascht, kommen, wie auch in späteren Symphonien, stereotype Gänge und Wendungen vor, musikalische Redensarten, wie sie eben jeder Zeit eigen sind. Das ganze anspruchslos auftretende Tonstück steht übrigens mit dem Festspiel in keinem weiteren Zusammenhang, man müßte denn das zart gehaltene Andante als Andeutung stillen Glückes der Liebenden, Acis und Galatea, nehmen.

Die dreisätzige Symphonie Nr. 2, klein aber frisch, hat ebenfalls ein reizendes, nur von Streichinstrumenten ausgeführtes Andante, G-dur $^2/_4$, das sanft schmeichelnd einer Kindesbitte gleicht; einige Stellen daraus genügen, die Grundstimmung anzudeuten:



Die dem Thema entnommene Figur (a) wird auf- und absteigend durchgeführt; die Bitte wird immer dringender um eine Stufe höher wiederholt, bis sich beide Violinen vereinigen; noch zärtlicher spricht (b) die schlichte Einfalt, die auch am Schlusse (c) sich kaum herzlicher geben könnte. Das ganze Andante erinnert im Charakter etwa an „Batti, batti o bel Masetto“.

Nr. 3 der Symphonien hat 4 Sätze; nach dem frischen ersten Satz folgt ein zweitheiliges Andante, D-dur $^2/_4$, wiederum nur für Streichinstrumente. Die Melodie wird hier von der ersten Violine und dem Violoncell fast durchgehends in der Oktav unisonirend ausgeführt. Im Jahre 1766 wurde, wie wir später sehen werden, Haydn öffentlich für den Erfinder dieser Neuerung erklärt. Dies (S. 207) meint dagegen, daß Haydn, wenn auch nicht der Erfinder, so doch einer der Ersten war, der von diesem Effect Gebrauch machte, der dann rasch Modeseuche wurde. Im Menuett sind wieder echt volksthümliche Weisen auf Oboen und Hörner vertheilt. Der letzte Satz, Presto $^6/_8$, ist contrapunktisch gehalten; das Fugenthema in der ersten Violine



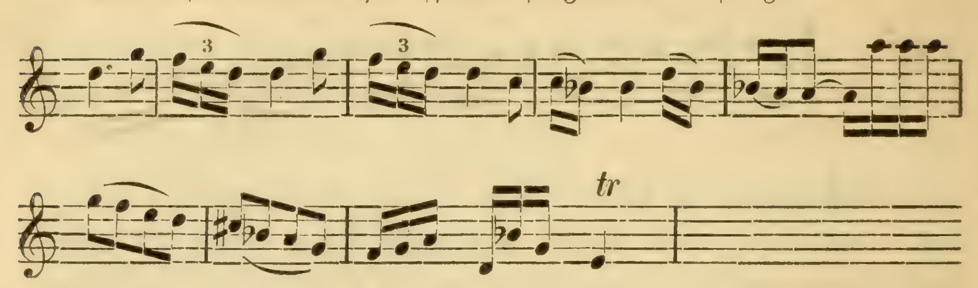
wird abwechselnd in Ober-, Unter- und Mittelstimmen verlegt und erhält bei jedem neuen Auftreten einen neuen Gegensatz; durch Benutzung der Sechzehntelfigur (4. Takt) wird dann gegen den Schluß die Lebhaftigkeit gesteigert.

In der Symphonie Nr. 4, aus 3 Sätzen bestehend, ist wieder das Andante, diesmal nicht getheilt, von eigenthümlichem Reiz. Die erste Violine führt ausschließlich den Gesang, der sich stellenweise zu gehobener Empfindung steigert; die zweite Violine läßt die syncopirte Begleitung nicht los, Viola und Baß, unisono in Oktaven, halten in leichtem Staccato die Achtelbewegung fest. In seiner zarten, innigen Stimmung ist dies Andante etwa analog der durch das Becker'sche Quartett bekannt gewordenen Serenade. Hier der Anfang:

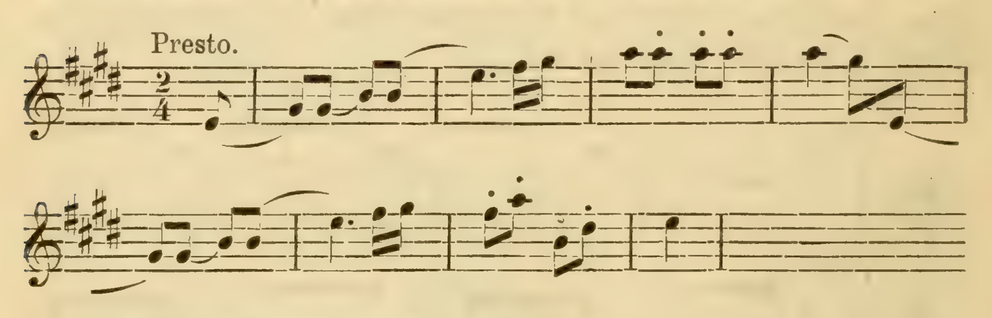
sempre *p*

p Violen in 8va

Die erste Violine hat später folgenden Gesang:



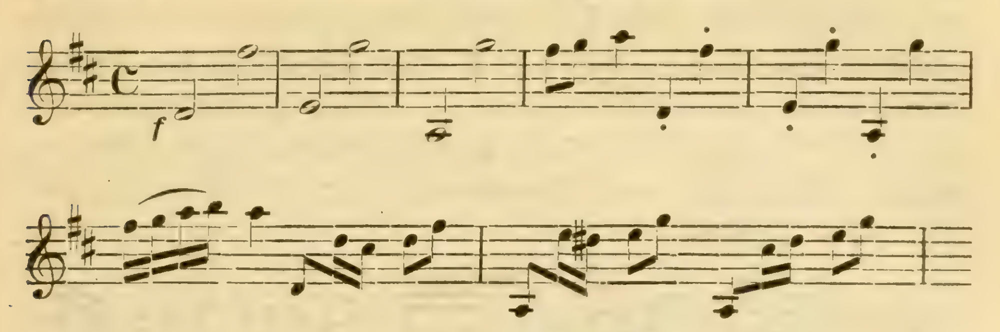
Nr. 5 ist eine kleine aber in guter Stunde geschriebene Symphonie. Gleich der erste Satz im wahren Alla-breve-Takt nimmt für sich ein. Das Adagio, im Charakter einer Sicilienne gehalten, ist so fein gearbeitet, daß es widerstrebt, nur einzelnes daraus hervorzuheben. Mit Benutzung des Originals findet es nach 100jährigem Schlaf und darüber seinen Platz in der Musikbeilage VII, 2. Hat das Adagio ernster gestimmt, so fordert dagegen der letzte Satz zu lauter Fröhlichkeit auf.



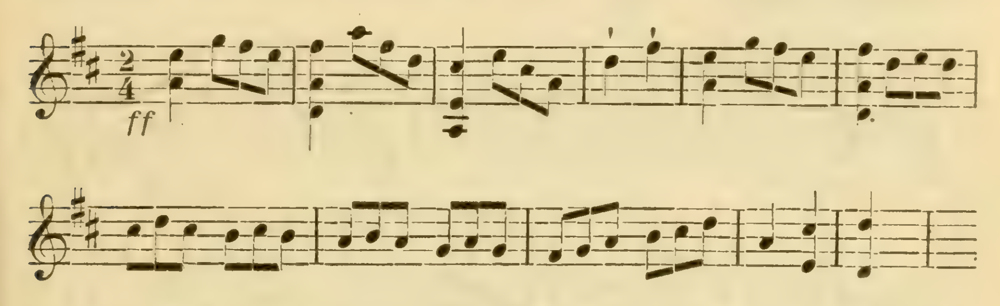
Das lustige Thema muß sich alle Wendungen gefallen lassen und die gute Laune hält an bis zum Schluß. Haydn selbst scheint da besonders gut aufgelegt gewesen zu sein, denn der letzte Taktstrich ist der ganzen Länge nach wie im Uebermuth merkwürdig verschnörkelt ausgefallen; ja selbst das übliche Laus Deo hat der fromme Mann diesmal vergessen. Dies Presto hat zwei Theile (57 und 76 Takte). Als Ganzes betrachtet ist diese Symphonie eine der besten und in allen Sätzen gleich interessanten aus jener Zeit. Im Stifte Göttweig war sie schon im Jahre 1766, also wiederum ein Jahr vor ihrer Veröffentlichung bei Breitkopf vorhanden.

Der erste Satz der Symphonie Nr. 6 bildet ein selbstständiges Andante in zwei Theilen (42 und 56 Takte), ein edel gedachter und für die Streichinstrumente dankbar angelegter Satz, in dem Oboen und Hörner nur spärlich benutzt sind.

Das folgende Allegro (in Haydn's Katalog mit Spiritoso bezeichnet) hat ein weit ausgreifendes Hauptmotiv:
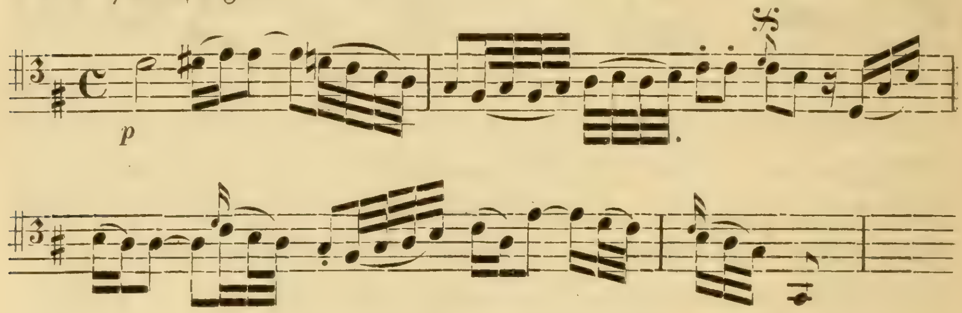


Das Finale, Presto assai $^2/_4$, hat es vorzugsweise auf die Behendigkeit der ersten Violine abgesehen. Die Bewegung in Achteltriolen hält mit wenig Ausnahme von der ersten bis zur letzten Note an; auch die andern Saiteninstrumente nehmen gelegentlich am Wettlaufe Theil und überlassen es den Oboen und Hörnern, die Melodie zu markiren und die Harmonie auszufüllen. So stürmt alles dem Schlusse zu, der noch im letzten Augenblick dem Ausgang einer kernigen, alle Sorgen niedersingenden Liedweise Raum giebt,



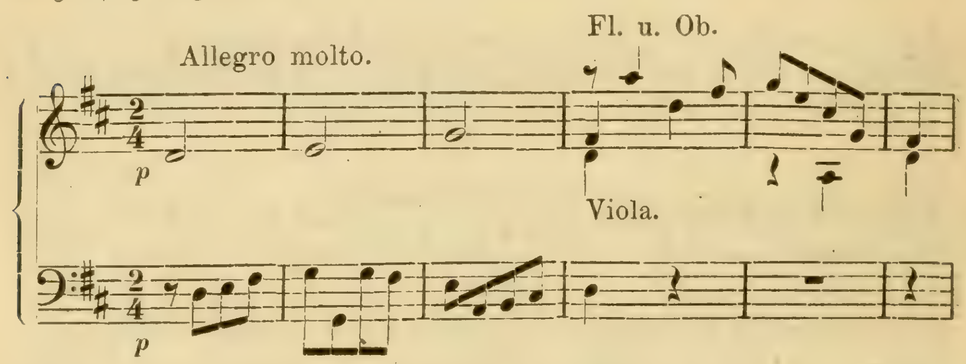
der ausgelassenen Schuljugend vergleichbar, die froh, dem lästigen Zwang in dumpfer Schule überhoben zu sein, in die gesunde Natur hinausjubelt.

In Nr. 7 begrüßen wir nach der Symphonie Le Midi zum erstenmal wieder eine reichere Besetzung, denn abgesehen davon, daß die Streichinstrumente selbstständiger behandelt sind, finden wir außer Flöte und 2 Oboen auch 4 Hörner paarweise, jedes Paar in D, also in derselben Stimmung, welche Zusammenstellung Berlioz in seiner Instrumentallehre als Zeichen großer Ungeschicktheit erklärt. Die Hornisten waren im vorigen Jahrhundert ausschließlich auf offene, natürliche Töne angewiesen, da der Gebrauch gestopfter Töne erst später in Anwendung kam.

In der autographen Partitur sind Pauken nachträglich von fremder Hand hinzugesetzt und auch Trompeten findet man anderwärts. Der erste Satz bietet übrigens nichts Bemerkenswerthes; das Adagio cantabile, 2 kurze Theile, ist ein Violoncell-Solo mit einfacher Begleitung der übrigen Saiteninstrumente, die sehr leicht auf Pianoforte zu übertragen wären. Violoncellisten finden hier eine verwendbare Vortragspièce, deren erste Takte hier folgen:



Der frische Menuett hat ein Trio mit Flötensolo; das Finale (61 und 109 Takte) beginnt mit einem uns wohl bekannten Motiv, von beiden Violinen angestimmt und vom Baß als Gegensatz begleitet:



Das hier auftretende Hauptthema hat Mozart mit Vorliebe angewendet; man findet es in seiner herrlichen F-dur-Messe (1774) im Credo, im Sanctus der C-dur-Messe (1776), in der B-dur-Symphonie (1779), in der Sonate Es-dur (1785) und am eindringlichsten in der großen sogenannten Jupiter-Symphonie (1788); auch Michael Haydn hat in seinem Graduale Qui sedes Domine (1787) davon Gebrauch gemacht. Eine Durchführung wie in Mozart's großer Symphonie darf man hier nicht erwarten, dazu ist das Finale gar nicht angelegt. Das Motiv stellt sich ganz ungezwungen auf beliebigen Stufen ab und zu ein,

aber jedesmal mit verändertem Gegensatz und zweimal treten auch alle Stimmen als volle Gegenharmonie dazu auf. Auch die Gegensätze treten abwechselnd einander gegenüber, werden selbstständig durchgeführt und in kleine Motive aufgelöst, die wiederum sich erweitern und neue Gruppen bilden; endlich noch wird uns nahe dem Schlusse auch eine Engführung des Hauptmotivs durch 4 Stimmen geboten, die aber von geringem Belang ist. Jedenfalls zeigt dieser lebhafte letzte Satz, daß Haydn zu jener Zeit in bester Laune war, denn auch hier wie bei der Symphonie Nr. 5 deuten die in wunderlichen Schnörkeln auslaufenden Schlußtakte (auch bei Menuett und Trio) darauf hin. Nur hat Haydn diesmal nicht vergessen, Gott die Ehre zu geben, denn sein Laus Deo prangt am Schlusse in mächtig großen Zügen.

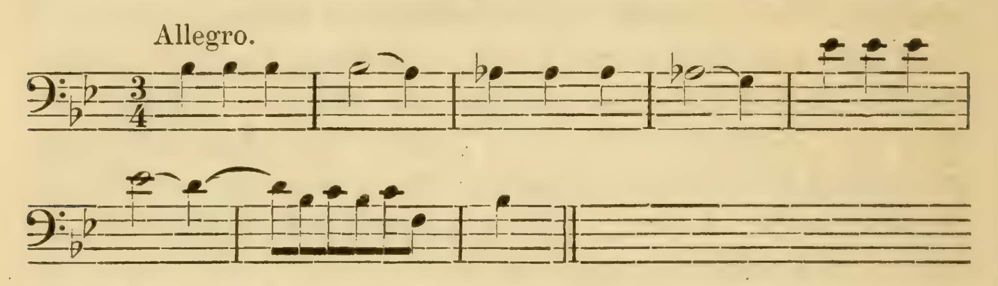
Die Symphonie Nr. 8 hat eine längere Einleitung (33 Takte) ein Cantabile, in dem die erste Violine den Gesang führt und die andern Streichinstrumente pizzicato begleiten; nach der Modulation auf die Dominante folgt ein Presto in einem Satz (78 Takte), das ebenfalls auf der Dominante Halt macht, wo dann das Cantabile sich wiederholt, aber diesmal etwas abgekürzt. Dem kräftigen Menuett und seinem reizenden Trio, in dem die Violinen den Violen und Violoncells gegenüber ein artiges Frag- und Antwortspiel führen, haben die Jahre nichts angethan; dasselbe gilt von dem nun folgenden lieblichen Andante für Streichinstrumente, dessen Thema



sich wie eine Perlenschnur in der ungezwungensten Weise in seine einzelnen Motive auflöst und wiederholt sich zu wirksamer Steigerung erhebt. Der muntere Schlußsatz, Presto $^3/_8$ (158 Takte), hat einen interessanten Mittelsatz, D-moll, in dem die erste Violine ein neues Motiv durchführt, während die zweite Violine unausgesetzt in Sechzehnteln begleitet und nur Viola und Baß ihre Ruhe zu wahren wissen. Alles in Allem zeichnet sich diese Symphonie durch Reichthum an Ideen und deren gewandte Durchführung besonders aus.

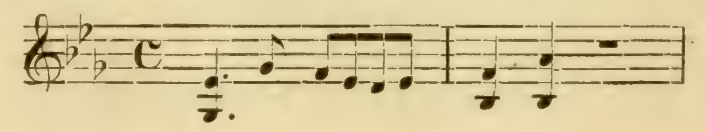
In Nr. 9 begegnen wir einer dreisätzigen Symphonie, der

einzigen, in der den Streichinstrumenten nur 2 Oboen beigegeben sind. Sie ist zudem kurz genug (alle 3 Sätze zählen zusammen nur 248 Takte), dennoch aber in mancher Hinsicht interessant. Im ersten Satz wird ein markiges Thema, das der Baß anschlägt,
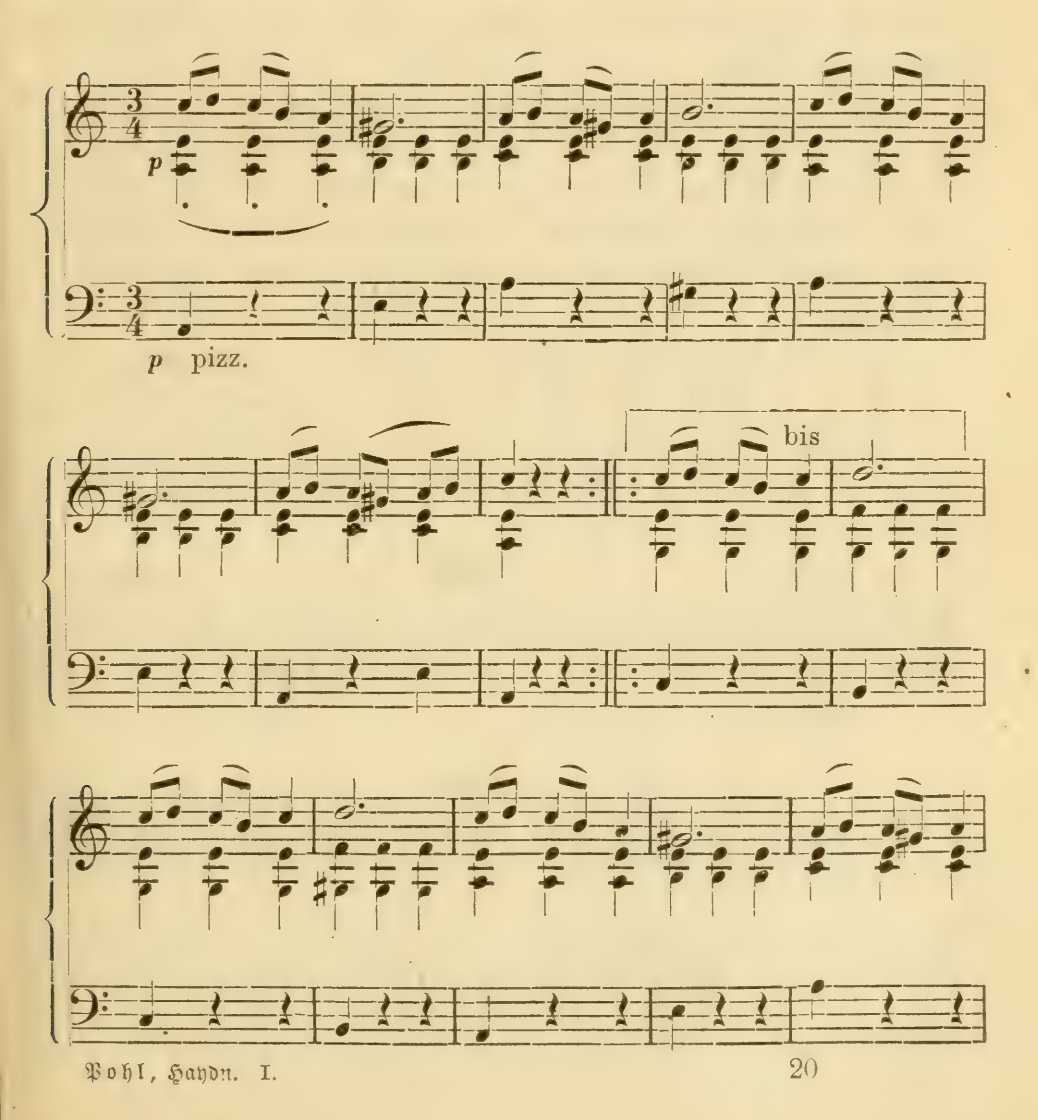


hartnäckig festgehalten, abwechselnd von den andern Instrumenten übernommen, bis dann alle in Fluß kommen und namentlich das Motiv des zweiten Taktes einschneidend immer wiederkehrt. Das Andante für Streichinstrumente allein ist eines der schönsten aus dieser Zeit; hier ist etwas mehr als bloß anmuthiges, maßvolles Formenspiel, vielmehr athmen wir den reinsten Seelenfrieden aus diesem Tonstück, das so ganz von Klarheit, Wohllaut und edler Einfachheit durchdrungen ist, daß wir seiner natürlichen und ungezwungenen Entwickelung nicht anders als mit vollster Befriedigung folgen können. Beilage VII, Nr. 3 bringt den vollständigen Abdruck dieses Satzes, in dem wir auch die früher erwähnte Führung der Melodie in Octaven unisono wiederfinden. Das Finale, Presto $^{6}/_{8}$, ist frisch und voll Leben, bietet aber nichts Eigenthümliches.

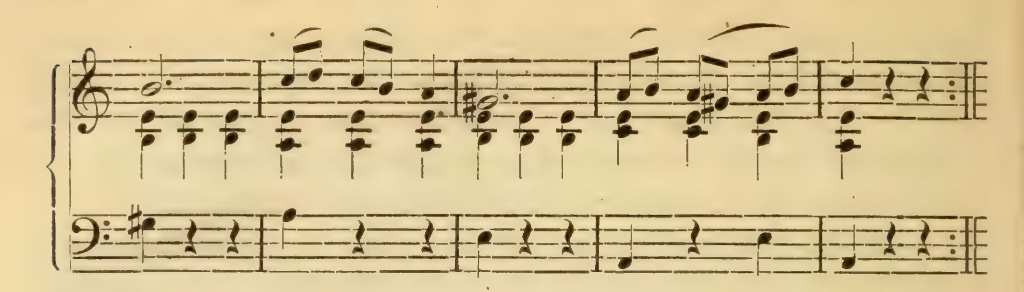
Abermals treffen wir in Nr. 10 auf eine Symphonie mit selbstständigem Adagio im ersten Satz und obendrein mit neuer Besetzung: zum erstenmale sind englische Hörner verwendet (in der Abschrift in Göttweig durch 2 Flöten ersetzt). Das englische Horn ist sozusagen der Alt der Oboe und besitzt den vollen Umfang derselben; interessant ist es zu sehen, wie wirksam Haydn dieses Instrument, das er schon 1760 in einem Divertimento beschäftigte, bald mit den Waldhörnern abwechselnd, bald in Verbindung mit diesen seinem Klangcharakter entsprechend verwendet hat. Dem ersten Satz folgt ein Presto, das man in Abschriften auch als Anfang der Symphonie findet, nämlich:



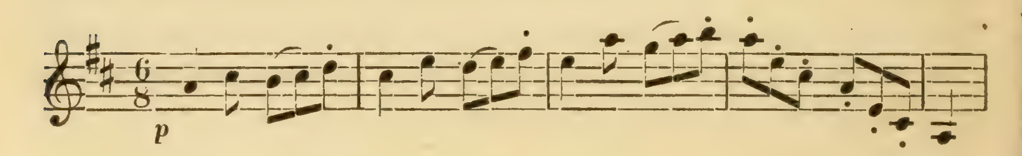
dem dann ein fremdes eingeschobenes Andante grazioso As-dur $^3/_8$ folgt und mit Auslassung des Menuetts das eigentliche Finale, Presto $^6/_8$; dies letztere ist voll Leben und jedenfalls der interessantere Theil dieser im Ganzen schwächeren Symphonie, die auch unter dem Beinamen „Der Philosoph" circulirt.

Um so hübscher ist die folgende umfangreichere Symphonie Nr. 11; schon der erste Satz (62 und 102 Takte) ist anregend; selbst das kleinste Motiv dient hier zu mannigfacher Weiterbildung und Steigerung des Ausdrucks. Auch der zweite Satz, poco Adagio, A-dur $^2/_4$, wiederum für Streichinstrumente allein geschrieben, steht den früheren an edlem Ausdruck nur wenig nach. Der frische Menuett, A-dur, hat zum Trio eine melancholische, wie es scheint, slavische Originalmelodie, nur vom Streichquartett ausgeführt:
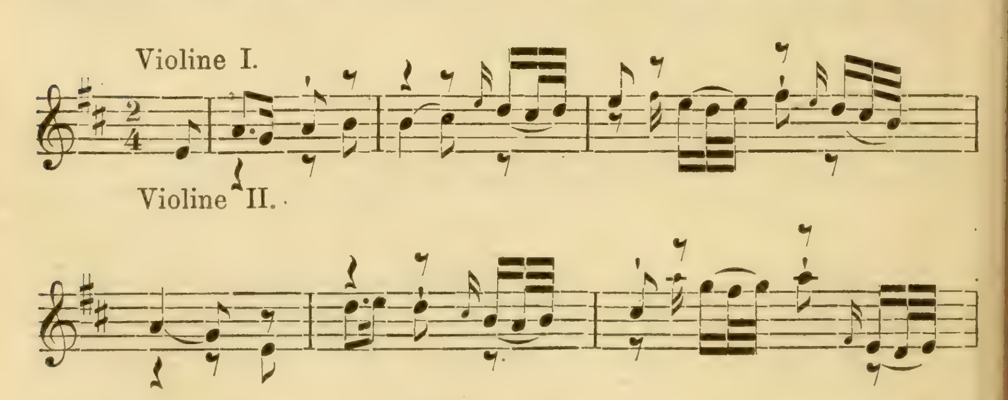




Der letzte Satz, Presto assai (36 und 62 Takte), von dem das Autograph verloren ging,



entspricht an Reichthum der Erfindung und reizender Ausführung dem ersten Satz.

Die Symphonie Nr. 12 steht in fast gleichem Werth mit der vorgehenden; erster und letzter Satz und Menuett sind voll Frische, das Adagio, G-dur 3/4, ist ein dankbares, mit Melismen nicht überladenes Flötensolo mit Begleitung des Streichquartetts, auch als Einzelpièce mit Clavierbegleitung sehr wohl zu verwenden.
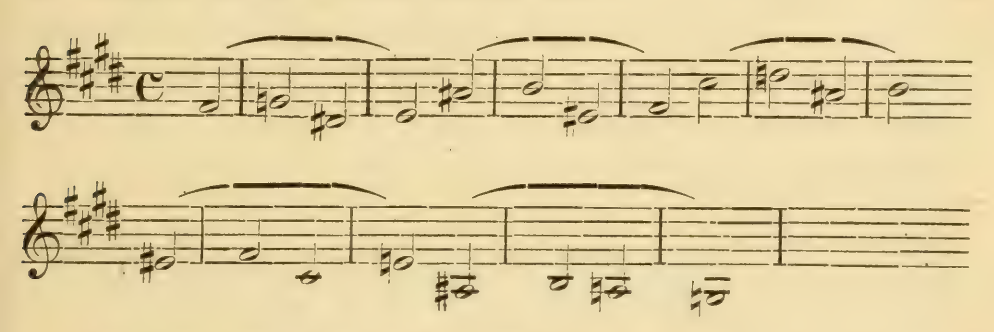
Nr. 13 kommt der Symphonie Nr. 5 am nächsten. Der erste Satz, 2 Theile (50 und 90 Takte) ist äußerst discret, fein und zierlich durchgeführt; das Andante bietet manch Eigenthümliches, so ist u. a. das Thema in die beiden Violinen vertheilt:



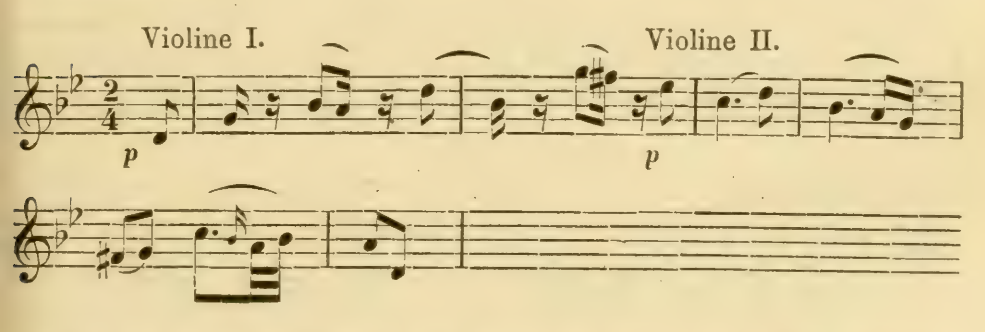
Das Finale, Presto, ist analog dem ersten Satz mit Vermeidung jedes überflüssigen Passagenwerks breit und entsprechend dem Hauptmotiv



durchgeführt. Der Ausdruck wird hier fast ein herber; der größere Notenwerth herrscht vor und es folgen Gänge, wie sie in den Haydn'schen Finales selten vorkommen:

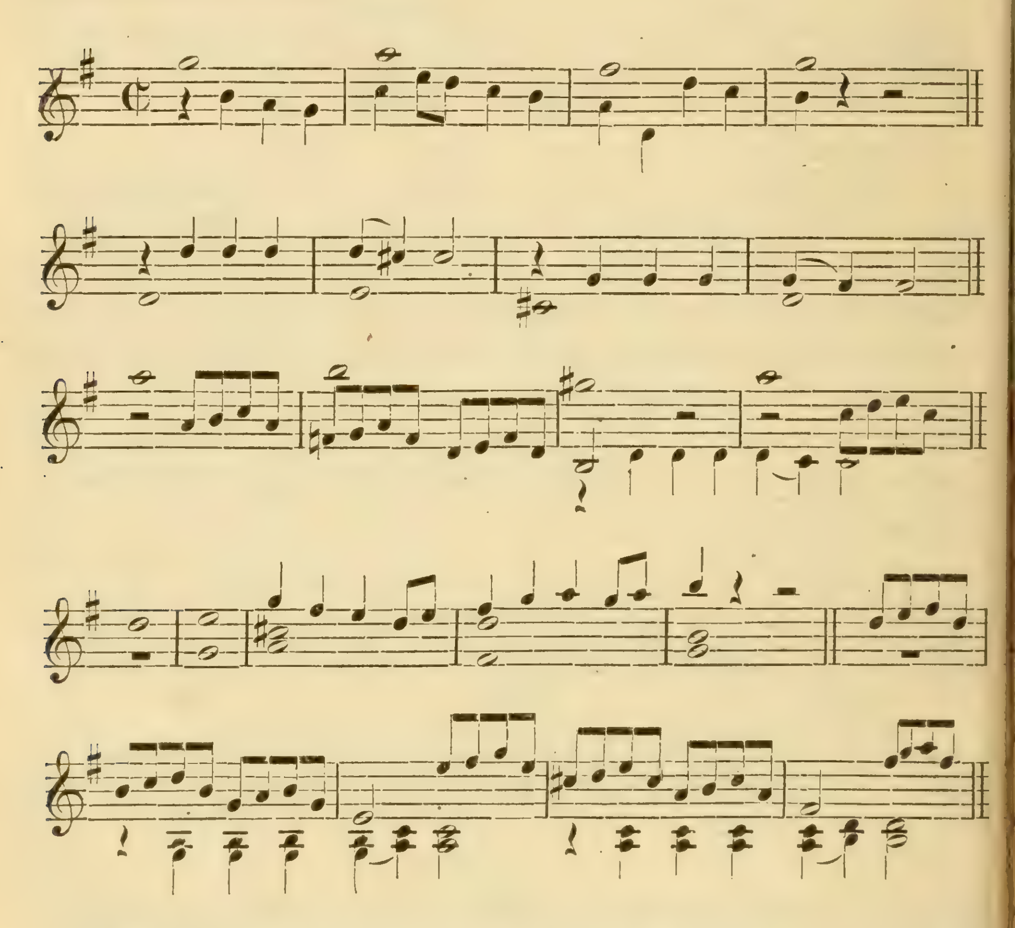


Obwohl nicht wesentlich verschieden von ihren Vorgängern, bietet doch die Symphonie Nr. 14 manche bemerkenswerthe Züge. Ihr erster Satz in 2 Theilen (45 und 76 Takte) ist kurz aber ungemein frisch; das scharf accentuirte Hauptmotiv erinnert an die kleinere G-moll-Symphonie von Mozart, componirt 1773 (siehe Köchel's Katalog Nr. 183). Der dort vorherrschende mehr ernste, düstere Ton ist hier eher glänzend zu nennen. Der zweite Satz, Andante (richtiger wohl Moderato) für Streichinstrumente



nähert sich dem Charakter der Ballade und hält das Interesse bis zur letzten Note wach. Der kräftige Menuett findet einen passenden Gegensatz im Trio, in dem die Instrumente meist paarweise ein anmuthiges Wechselspiel treiben. Das Finale ist contrapunktisch behandelt, aber dieses sonst so ernste Gebiet muß hier der muntersten, ausgelassensten Laune weichen. Anfangs geht alles wohl regelrecht vor sich: das eigentliche

Hauptthema der ersten Violine wird als Gefährte von der zweiten Violine in der Tonart der Dominante beantwortet, dann von der Viola wieder als Führer in der Haupttonart aufgenommen und endlich vom Baß wiederum in der Dominanten-Tonart wiederholt. Nun aber beginnt das freiere Spiel. Dem Hauptmotiv gegenüber lösen sich immer neue Gegenmotive ab und diese wieder gruppiren sich über- und untereinander, bis endlich ein Motiv, das beweglichere, in Achteln die Oberhand behält und alle Stimmen in gleichem Gang mit sich fortreißt. Wir haben u. a. folgende Motive, Gruppirungen und Combinationen vor uns:
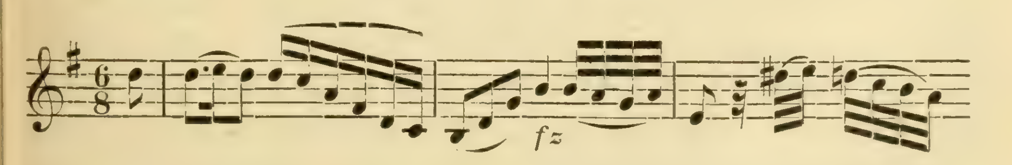


Nr. 15, eine unbedeutende viersätzige Symphonie, soll uns nur als Beleg für den mitunter verschiedenen Werth der gleichzeitig entstandenen Werke Haydn's dienen. Daß sie obendrein nach Jahren, längst überholt von ihren besseren Schwestern, doch noch ans Tageslicht trat, kann man nur bedauern. Wer nun Haydn's damals (1773) erreichte Stufe nach dieser Sym-

phonie schätzt, ohne zu wissen, daß sie 9 Jahre früher entstanden, muß allerdings in seinem Urtheile irregeführt werden. Nur Menuett und Trio, beide canonisch bearbeitet, treten hervor; im Menuett alterniren von Takt zu Takt oktavenweise Oboen und Violinen gegen Viola und Baß (die letzten 2 Takte sind durchstrichen und folgerichtiger durch veränderte 3 Takte ersetzt); im Trio treten nacheinander zu je 2 Takten die erste, die zweite Violine (auf derselben Stufe), Viola und Baß (eine Oktav tiefer) auf, also ein strenger Canon im Einklang und in der Oktav.

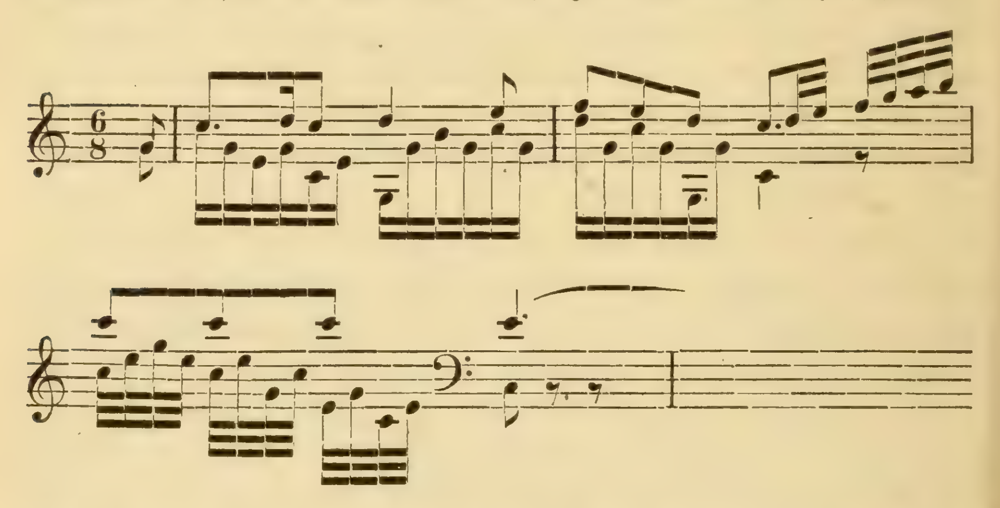
Die dreisätzige Symphonie Nr. 16 macht einen ungleich bessern Eindruck; der erste Satz ist der geringere, das Andante dagegen, G-dur $^2/_4$, bei dem diesmal auch Oboen und eine concertirende Flöte verwendet sind, ist hübsch zu nennen. Das Finale, Tempo di Menuetto piu tosto Allegretto $^3/_4$, hat einen etwas behäbigen Charakter; Oboen und Hörner nehmen hier hervorragenden Antheil und verleihen dem Satz eine wohlige gesättigte Tonfülle. Im Mittelsatz, F-dur, schweigen Oboen und Hörner, dagegen gehen Flöte und beide Violinen unisono zusammen, einen neuen Gedanken in Achtelbewegung leicht umspielend. Warum diese Symphonie in einigen Abschriften mit „Alleluja" bezeichnet ist, bleibt unerklärlich.

Eine mannigfach interessante Symphonie ist uns in Nr. 17 aufbewahrt. Haydn ist hier mit Fleiß und Liebe zu Werke gegangen; dies bezeugt schon die besonders nette und feine Schrift, die Sorgfalt und Umständlichkeit, mit der auch die Details behandelt sind, so ist z. B. jede Seite mit allen Schlüsseln und Vorzeichen versehen. Die Besetzung ist reich: 4 Hörner, 2 Oboen, Flöte und die üblichen Streichinstrumente. Der erste Satz (das „Larghetto" in Haydn's Katalog mag wohl auf einem Irrthum beruhen) ist ausgeführter (62 und 98 Takte) und stellt sich den besten aus jener Zeit zur Seite; überall ist Leben und naturgemäße Entwickelung der einzelnen Motive. Das Adagio (2 Theile (35 und 43 Takte), ist ebenfalls reicher als gewöhnlich ausgeführt:





über beiden Violinen führt eine princ. Violine die mit Passagen verzierte Melodie, die sich bis ins fünfgestrichene h verliert. Auch das Violoncell ist vom Baß getrennt und übernimmt theilweise die reiche Figurirung. Oboen und Flöte schweigen, dagegen sind 4 Hörner beschäftigt, diesmal aber in zweierlei Tonarten, in D und G; die ersteren haben folgende Stelle auszuführen:



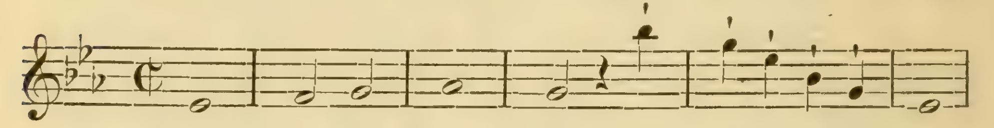
Im Ganzen ist in diesem Satz der Charakter der Sicilienne festgehalten, der sich nicht nur in der Oberstimme, sondern auch in der Art der Begleitung ausspricht. Im Menuett, der wieder so recht den gesunden kräftigen Ton zu treffen weiß, sind alle Instrumente gleichmäßig beschäftigt, dagegen sie im Trio in reizendem Wechselspiel bald in höherer, bald in tieferer Lage die meist viertaktigen Motive einander abnehmen. Das Finale bietet diesmal etwas ganz Besonderes: es beginnt mit einem Thema, D-dur 2/4, zu 8 und 8 Takten, nur von den Streichinstrumenten ausgeführt; es folgen nun 7 Variationen, in denen jedem Instrumente, der Oboe, Flöte, dem Horn, Violoncell der Principal-Violine, Flöte und ersten Violine und dem Contrabaß einmal die variirte Parthie zugetheilt ist. Die Streichinstrumente leiten nun im Charakter des Thema nach der Dominante und es folgt zum Abschluß ein kurzes, lebhaftes Presto (35 Takte), in dem sich alle Instrumente vereinigen und ganz unerwartet mit den letzten Takten des ersten Satzes abschließen.

Deldevez spricht in seinem früher erwähnten Werk (Curiosités musicales etc. p. 13 fg.) über die in dieser Symphonie den Hörnern zugemutheten Schwierigkeiten, die hauptsächlich Ursache gewesen seien, daß dies Werk in Vergessenheit gerieth; die Hörner seien alternirend benutzt, eine Gruppe der andern als Echo dienend — eine Verwendung, die es ermöglichte, die 4 Hörner auf zwei zu reduciren, wie dies in der englischen Ausgabe von Forster zu finden sei. Das Original weiß von alle dem nichts, die Hörner sind zum größeren Theil gleichzeitig verwendet und hat selbst in der Variation, die alle 4 Hörner beschäftigt, das Solo keine, die angegebene Stelle überbietende Schwierigkeit. Diese Symphonie, von Deldevez, wohl im Hinblick auf die Solopartien, als Concertante bezeichnet, erschien in gestochenen Stimmen bei Sieber in Paris; eine Partitur in Abschrift (Nr. 27) besitzt das Archiv des Pariser Conservatoriums.

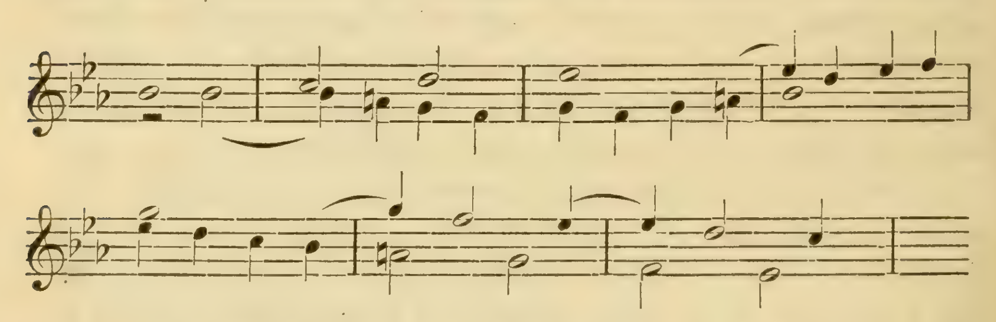
Die Symphonie Nr. 18, die in Breitkopf's thematischem Katalog nicht verzeichnet ist, findet sich nichtsdestoweniger im Musikarchiv des Stiftes Göttweig seit dem Jahre 1767. Der erste Satz, nur aus einem Theile (70 Takte) bestehend, ist wieder ein abgeschlossenes Adagio, in dem vorzugsweise das Hauptthema immer wiederkehrt oder sich in einzelne Motive auflöst und mit neuen verbindet — gleichsam zwei Gruppen, von denen die erste das Hauptthema festhält und die zweite mit Gegenmotiven antwortet; auch eine artige Engführung mit dem ersten Motiv des Hauptthemas wagt sich durch vier Stimmen pianissimo hervor und führt zu einer wirksamen Steigerung dieses in formeller Beziehung eigenthümlichen Satzes. Das Presto, A-dur C (42 und 60 Takte), ist besonders reich an Motiven, die zum Theil imitirend in mannigfaltiger Combination weiter geführt sind. Auch Menuett und Trio sind hübsch, besonders das Trio für Streichinstrumente, die mit Hartnäckigkeit ein zweitaktiges Motiv festhalten. Das kurze, lebensfrohe Finale, Allegro molto C, 2 Theile (40 und 50 Takte), ist gerade interessant genug, um gegen die Vordersätze wenigstens nicht zurückzustehen.

Mit Nr. 19, der letzten unserer thematisch aufgestellten Symphonien, kehren wir gewissermaßen zum Anfang zurück, denn sie zählt nach Haydn's eigener Angabe zu seinen frühesten. Ihrem Werthe entsprechend dürfte man sie jedoch immerhin um einige Jahre später setzen; zum mindesten scheint sie etwa gleich-

zeitig mit der Symphonie Nr. 14 entstanden zu sein. In noch erhöhterem Maße muß man an ihr die Erfindungskraft, formelle Gestaltung, die Kunst thematischer Arbeit und zahlreiche feine Züge bewundern, die schon eine Vertrautheit und Sicherheit in Anlage und Durchführung bekunden. Dies gilt gleich im ersten Satze, einem abermals abgeschlossenen Adagio von 2 Theilen (32 und 48 Takte), in dem die Oboen schweigen und die Hörner nur äußerst sparsam verwendet sind. Nicht minder überrascht der zweite Satz, Allegro (58 und 104 Takte), in dem auch die kleinste, an sich unscheinbare Notengruppe zu selbstständigem Ausdruck kommt. Wie immer bei Haydn findet man hier den richtigen Charakter des Alla breve gewahrt; es geht alles gleichsam in Lapidarschrift weiter und die Klangwirkung muß wohl eine durchaus gesättigte sein. Der Hauptgedanke



tritt so unverhohlen als kräftiges Fugenthema auf, daß man ungeduldig weiterblättert nach einem Haltpunkt, wo dasselbe geharnischt sich einstellt. Haydn läßt uns aber lange warten; drei Viertheile des Satzes sind längst vorüber, da endlich nach dem Halbschluß auf F, gleichsam dem musikalischen Doppelpunkte, eröffnen die Violinen in der Tonart der Dominante den Kampf:



im 9. Takt setzen Viola und Baß ein und alles, denkt man, ist nun im besten Zuge. Doch der Meister hat uns nur gefoppt; die Bässe kommen über den dritten Takt des Themas nicht hinaus; diese schweren Noten scheinen ihnen so zuzusagen, daß sie, dieselben wiederholend, auf jede Weiterführung vergessen und den ersten Theil in wenig Takten zum Abschluß zwingen. Nicht besser geht es im zweiten Theile, in dem das Hauptthema auch

an eine Engführung streift und sich in der Molltonart versucht, aber nur, um uns ebenso rasch das Nachsehen zu lassen. Es folgt noch ein kerniger Menuett mit einem äußerst lieblichen Trio und als Finale ein heiteres, lebensfrohes Presto (44 und 75 Takte).

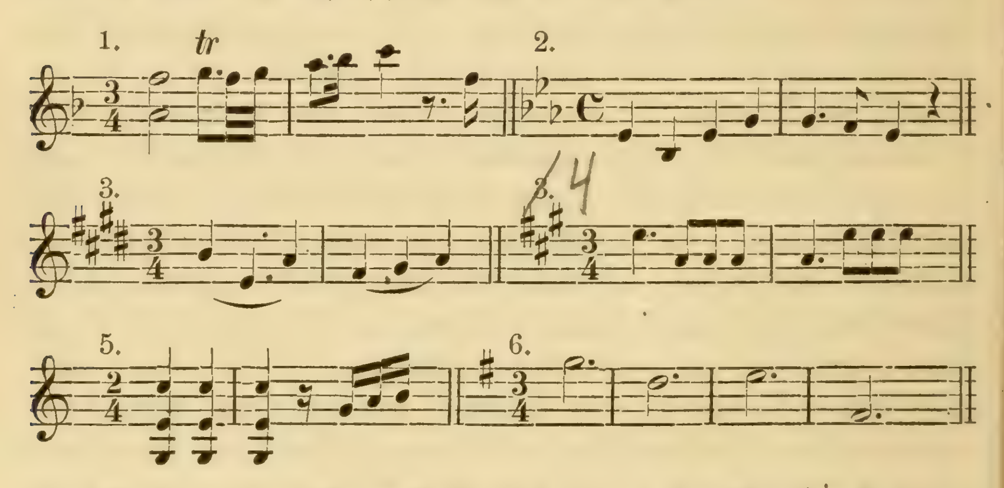
Wie es stets einen hohen Genuß gewährt, ein Genie in seinem Entwickelungsgange zu belauschen, so bieten auch diese Symphonien aus Haydn's erster Periode Stoff in Fülle zu ernsten Betrachtungen. Obwohl ihre Wiederbelebung der großen Menge gegenüber wenig verlohnen würde, ist es doch zu bedauern, daß darunter so manche Nummern, die ein besseres Loos verdient hätten, der Zeit zum Opfer fielen, denn, abgesehen von ihrer Anspruchslosigkeit in der Besetzung, wären sie noch immer im Stande, wenigstens kleinere Kreise zu interessiren und zu erwärmen. Man müßte ihnen eben nur mit dem richtigen Verständniß entgegen kommen und nicht vergessen, daß sie zunächst zur angenehmen Anregung geselliger Unterhaltung und zum Gebrauch eines kleinen Musikkörpers bestimmt waren, daher sie auch die Tonfülle eines großen, mehr auf Virtuosität hinzielenden Orchesters nur unnatürlich aufbauschen würde. Zu ihrer Zeit liebte man es, gleich mehrere derselben, bei ein- und derselben Gelegenheit, aufzuführen; sie mußten daher knapp in der Form und bescheiden in den Mitteln gehalten werden. Eine Viertelstunde Zeit, eine Doppelbesetzung der Violinen, Oboe und Horn paarweise, waren die Normalbedingungen, die nur selten überschritten werden durften. Dabei lag es diesen Tonstücken ferne, durch drastische Mittel die Erwartungen hinaufschrauben und mehr scheinen zu wollen, als sie wirklich waren. Interessant ist es zu hören, daß Haydn's Symphonien (wohl nur die langsamen Sätze) häufig in der Kirche als Gradualien gespielt wurden, ehe noch die durch Michael Haydn eingeführten Vocal-Gradualien eingeführt waren.[75] Bei den Orchesterstimmen der Haydn'schen Symphonien im Musikarchiv des Stiftes Göttweig sind die Tage solcher Aufführungen im Stifte selbst (in der Crypta) oder in einer der nächstliegenden Ortskirchen stets angezeigt.

---

75 J. J. Fuchs schrieb zu diesem Zweck eigens eine Reihe dreistimmiger Kirchensonaten, Sonate da chiesa, für 2 Violinen und Baß, verstärkt durch Orgel, Violoncell, Violon und Fagott. v. Köchel, J. J. Fux, S. 58.

Wir sehen dabei auch, wie häufig und mannigfach Haydn's Symphonien überhaupt in den österreichischen, auf musikalische Pflege stets bedachten Klöstern cultivirt wurden. Als Ort oder Zeit der Aufführung lesen wir bald in teatro (im Theater), ad prandium (zum Frühstück), in horto (im Garten), post coenam (nach der Mittagsmahlzeit), in Refectorio (im Speisesaal), in Regenschoriatu (in der Wohnung des Chorregenten).

Eine einzige und wohl die früheste Recension über Haydn'sche Symphonien, über die in Paris erschienenen Six simphonies à huit Parties oeuvre VII, ist uns von J. A. Hiller erhalten.[76] Der Verfasser geht derselben scharf zu Leibe, zeigt aber seine Achtung vor Haydn schon in dem Unwillen über die nachlässige und incorrecte Art der Herausgabe. Haydn hatte also unter dem liederlichen Druck seiner Arbeiten, worüber er namentlich in den 80er Jahren so oft klagt, schon damals zu leiden. Die Anfänge dieser 6 Symphonien sind die folgenden:



Sie sind in derselben Reihenfolge in Breitkopf's Katalog, Suppl. IV, 1769, einige aber auch schon früher angezeigt. Sie stehen in unserm Verzeichnisse (S. 290) unter 1766, Raccôlta I, Nr. 1; 1769 Nr. 2 und 3; 1768 Nr. 2; 1767, Raccôlta IV, Nr. 1; 1769 Nr. 6. Im zweiten Verzeichniß (S. 295) stehen Nr. 3, 4 und 6 auch unter Nr. 13, 11 und 14. Hiller bezweifelt es, daß die Symphonien von ein- und derselben Hand, von Haydn herrühren; „man sagt uns zwar von mehr als einem Componisten dieses Nahmens" (also Michael Haydn und etwa der

76 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, auf das Jahr 1770. 5. Stück, S. 37.

Organist Hayda), „aber der Vornahme sollte bei jeder Sinfonie besonders bemerkt seyn, um zu wissen, wem man das Gute und Schlechte dieser Sammlung zuzutheilen habe.“ Nr. 1, 5 und 6 findet Hiller am besten, dagegen vermißt er in den anderen die „eigene und originelle Manier des Herrn Hayden“; die zweite (die auch in Haydn's Katalog fehlt und auch unter dem Namen Herffert erschien) sei eine „mißlungene und eckelhafte Nachahmung der Filz'schen Manier“ [77]; die dritte „habe einen ganz hübschen Allegrosatz zum Anfang, im Andante aber habe der Componist die Melodie auf eine lächerliche Art unter die erste und andere Violine getheilt“ (Hiller gibt dies „ohngefähr“ an; Takt und Tonart aber, G-dur 3/8, weichen gänzlich vom Originale ab). Hiller fährt fort: „Beim letzten Satz dieser Sinfonie steht Presto Fuga; und wer das Ding für eine Fuge will gelten lassen, der kann es thun“ (auch hier ist der allerdings ungehörige Zusatz „Fuge“ in der Ausgabe eigenmächtig); „mit mehrerm Rechte aber verdient der letzte Satz der 6. Sinfonie den Titel einer Fuge.“ Nun heißt es weiter: „Die 4. Sinfonie hat ein hiesiger (Leipziger) Componist ohnlängst in eine erträgliche Form gebracht und die Auswüchse derselben abgeschnitten; der letzte Satz im 6/8-Takte ist im Drucke ganz ausgelassen; hätte man doch lieber das alberne Trio zusammt der Menuet hinweg gelassen!“ (Wie schon erwähnt, ist dieser letzte Satz beim Autograph abgängig, er ist aber in geschriebenen Stimmen vorhanden.) Hiller sagt dann noch: „Herr Hayden, vor dessen Genie wir alle billige Achtung haben, mag zusehen, ob er diese Arbeiten alle für die seinigen erkennet, oder ob ihm mit dem Drucke derselben ein Gefallen geschehen ist.“

Die nun folgende Gruppe umfaßt mehrstimmige Instrumental-compositionen von willkürlich aneinander gereihten Sätzen unter den verschiedensten Benennungen. Haydn hat sie in seinem Katalog unter dem Collectivnamen „Divertimenti“ zusammen-gefaßt. Die durch Druck oder Abschrift verbreiteten Stücke

77 Filz war ein beliebter Componist und Violoncellist der Mannheimer Kapelle. Man sagt, daß er sich den Tod (er starb 1768) durch den übermäßigen Genuß von Spinnen zugezogen habe, von denen er behauptete, daß sie wie Erdbeeren schmeckten.
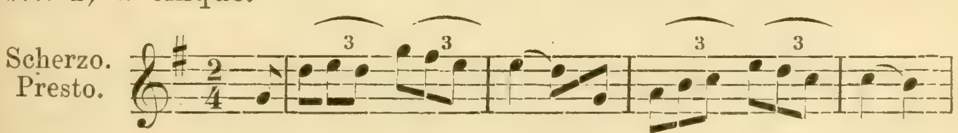
führen außerdem noch folgende Bezeichnungen: Cassationen, Parthien, Concertante, Scherzandi, Serenaden, Notturni. Es ist nicht wohl möglich, diese einzelnen Gattungen strenge zu sondern; sie entstanden zu einer Zeit, in der die gesteigerte Vorliebe für Instrumentalmusik eine größere Mannigfaltigkeit der Instrumentalformen veranlaßte, die aber selbst zu ihrer Zeit so wenig eine bestimmte Gattung bezeichneten, daß vielmehr eine und dieselbe Composition verschiedene Benennungen erhielt. Doch verstand man vorzugsweise unter Cassationen solche Stücke, die sich von der Symphonie durch größere Manigfaltigkeit der einzelnen Sätze unterschieden; Hauptbedingung war die nur einfache Besetzung der einzelnen Instrumente. Es waren solche Musikstücke daher mehr concertirender Art und wo dies in erhöhtem Grade der Fall war, zog man die Bezeichnung Concertante oder Concertino vor. Derartige Compositionen wurden hauptsächlich bei der Tafel, bei Hochzeiten, Festlichkeiten, Geburts- und Namensfesten in geschlossenem oder freiem Raume aufgeführt. Waren die Cassationsstücke aber ausschließlich darauf berechnet, im Freien, auf Plätzen und vor den Häusern der dazu Erkorenen auf Bestellung oder als freie Huldigung ausgeführt zu werden, nahmen sie wiederum den Namen Serenaten oder Notturni an und wurden dann mit einem Marsch eingeleitet und beschlossen. Kleinere Serenaten hatten nur Blasinstrumente, etwa Klarinetten, Hörner und Fagotte; doch gab es auch solche mit complicirterer Besetzung und mit Soloinstrumenten. Haydn bietet im Jahre 1787 Will. Forster in London, mit dem er schon 1781 in Geschäftsverkehr getreten war, solche Stücke (die wir in den 80er Jahren näher kennen lernen werden) folgendermaßen an: „Item habe ich noch 3 ganz neue niedliche Notturni mit einer Violin obligat, aber gar nicht schwer, mit einer Flaute, Violoncell, 2 Violinen Ripien., 2 Waldhörner, Viola und Contrabaß." Die Bezeichnung Parthien (Partheyen, italienisch Partita), die schon im 17. Jahrhundert vorkommt[78], gebrauchten die Kunstpfeifer für ihre Tanzsammlungen, welche nach Art der Suite, die mit ihren Wurzeln bis ins

78 „Einer fragte uns, ob wir keine Sonaten oder andere auff Instrumenta gesetzte Sachen bey uns hätten? Ich sagte ja: schlosse mein Felliß auff, und nahm etliche Stücke und Partheyen heraus." Musicus Vexatus etc. von Cotòla dem Kunst-Pfeiffer Gesellen. Freyberg 1690, S. 181.

16. Jahrhundert zurückreicht[79], eine gewisse Reihenfolge verschiedener Tänze enthielten, aber durch Zufügung eines Allegro, Andante oder Presto erweitert waren. Alle diese Benennungen sind bis auf die Suite, die man in unsern Tagen als ein bequemes Surrogat für die Symphonie wieder auffrischte, längst verschwunden. Die Compositionen selbst, so weit sie vorliegen, lediglich aus dem Drang entstanden, überhaupt zu musiciren, machen keinen Anspruch auf höhere Bedeutung und ist ihnen in der That nur hie und da ein lebhafteres Interesse abzugewinnen. Wir haben ihnen daher auch nur in so weit Beachtung zu schenken, als wir an ihnen wahrnehmen können, wie naturgemäß sich Haydn auch hier allmählig entwickelte und sie selbst das verbindende Glied zwischen Symphonie und Quartett bilden. Es herrscht bei Haydn überdies in dieser Compositionsgattung durch Umstellung der Sätze und Austausch der Instrumente eine derartige Verwirrung, daß es in den meisten Fällen unmöglich ist, der ursprünglichen Gestaltung auf den Grund zu kommen. Auch Haydn's eigener Katalog ist hier nicht maßgebend und verläßlich; hat er doch selbst auf die besseren derartigen Compositionen ganz vergessen. Was darüber schon S. 258 vorläufig gesagt wurde, sei hier weiterhin ergänzt.

Von den in diese Rubrik und in die Zeit bis 1766 fallenden Compositionen entnehmen wir Breitkopf's thematischem Katalog folgende Nummern: 1765, Parte V^ta: VI Cassationen, Nr. 5 (die übrigen sind Quartette); VI Scherzandi. 1767: VI Divertimenti, Raccôlta I, Nr. 1, 2, 5; I Divertimento a Echo. 1768: IX Cassationen, Nr. 3 und 5 (nur diese sind bei Haydn verzeichnet).

1765: Cassatio Nr. 5, Haydn's Katalog. Divertimento, Nr. 2, a cinque.

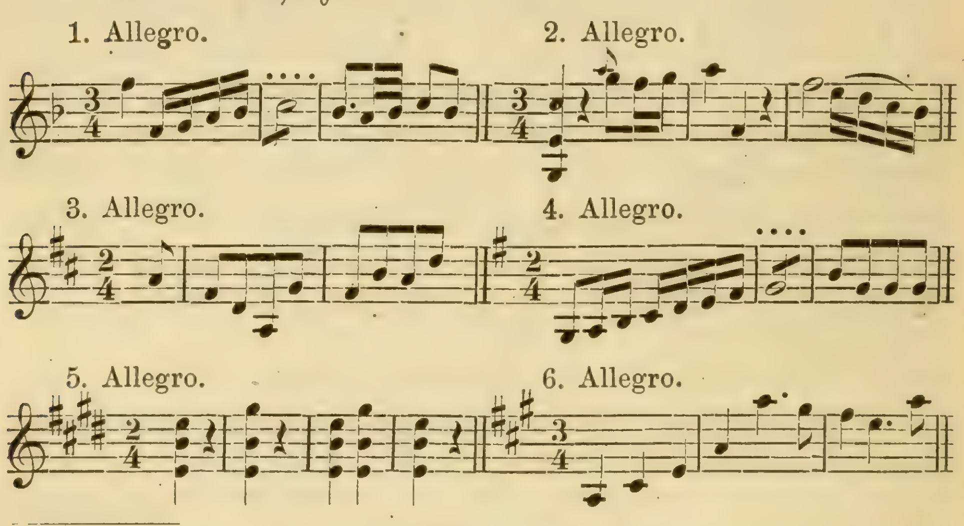


Dieses Divertimento erscheint in der ersten Anzeige mit 2 Violinen, Viola und Baß; dann 1767 mit 2 Violinen, Flöte,

79 Johann Sebastian Bach, von Philipp Spitta. 1873, Bd. I, S. 680 fg.

2 Violen und Baß; Haydn's Katalog sagt „a cinque", wir haben also gleich hier dasselbe Werk als Quartett, Quintett und Sextett. Eine mit Notturno bezeichnete Abschrift auf der Berliner Hofbibliothek trägt das Datum 1754; als eine der frühesten Compositionen ist diese Nummer auch in Breitkopf's Sammlung und dort, wie auch im Stift Kremsmünster, als Quintett angegeben. Diese Form wird wohl auch die richtigere sein (die Flöte etwa nur ad lib.) und bezeugt dies auch die gedruckte Vorlage. Sechs Sätze bilden dies harmlose aber als Vorläufer des ersten Haydn'schen Quartetts nicht unintereſſante Musikstück, intereſſant schon deshalb, weil es die Meinung widerlegt, als habe Haydn der fünfstimmige Satz nicht glücken wollen. Dem kurzen anspruchslosen Presto folgt ein ausgesponneneres Allegro und ein kerniger Menuett; im Adagio hat die erste Violine einen leicht verzierten Gesang. Der zweite und hübschere Menuett fehlt in der gedruckten Ausgabe, das Trio ist hier fast von energischem Charakter; das Finale geht rasch und leicht vorüber und läßt bedauern, daß wir schon zu Ende sind.[80]

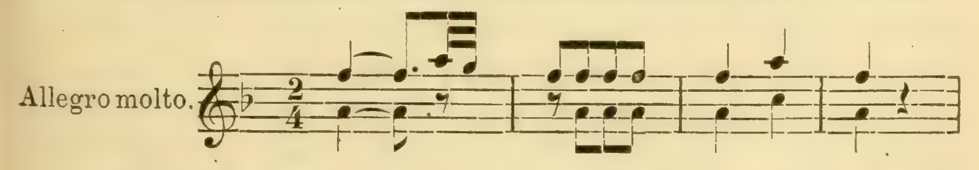
1765: VI Scherzandi.



80 Ausgabe: Quintetto, Cassatio in G, per due Violini, due Viole obligate e Basso, composto per il Elettore Palatino da Giuseppe Haydn. Stampato dopo il manoscritto originale. Bonna presso N. Simrock. Breitkopf's thematischer Katalog nennt noch mehrere Quintette, deren Echtheit aber nicht verbürgt werden kann. Noch weniger ist dies der Fall mit der folgenden Ausgabe: Sei Quintetti per due Violine, due Alto, Basso e Corni ad lib., composti da Gius. Hayden. Opera XXII. Gravé per Mme. Oger. à Paris chez le Sr. De la Chevardière, Editeur.

Läßt man obiges Quintett als Vorgänger der Quartette gelten, wird man die hier verzeichneten und schon S. 186 erwähnten VI Scherzandi für 2 Hörner, 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Violinen und Baß nicht minder als die ersten Ansätze und Keime zu den Symphonien zu betrachten haben. Nr. 6 derselben, das bei Artaria auch für 2 Violinen und Baß in Abschrift existirt, hatte Haydn im Entwurfkatalog unter die Symphonien aufgenommen, im Hauptkatalog aber fehlen alle 6 Nummern. In der Breitkopf-Sammlung stehen sie (die Flöte ist dort durch Viola ersetzt) unter den Compositionen, die in die Zeit bis 1757 fallen und sind eigens als „Nachtstücke", bezeichnet. Gleich dem jungen Vogel, der seinen ersten Flug aus der Eltern Nest versucht und, den zarten Schwingen noch nicht trauend, sich kaum vom schützenden Dach zu entfernen wagt: so gehen auch diese niedlichen Tonstücke nirgends über die engsten Grenzen hinaus. Aber sie zeigen doch schon abgerundete Form, mitunter interessante Rhythmik und einen so unbefangenen, heiteren Charakter, daß selbst die langsameren Sätze sich nicht gerne einer ernsteren Stimmung fügen zu wollen scheinen. Von einer Durchführung, Verbindung mehrerer Motive u. dergl. muß man allerdings absehen, doch ist es schon etwas, daß sich die Sätze natürlich und mannigfach entwickeln und daß die Instrumente nach ihrer Art vortheilhaft verwendet sind und namentlich auch die Blasinstrumente naturgemäß eingreifen. Jeder Satz ist zweitheilig und die Aufeinanderfolge (Allegro, Menuett, Andante oder Adagio; Presto) wie auch die Besetzung ist consequent beibehalten. Die Flöte ist stets nur im Trio des Menuett beschäftigt und als Solo behandelt, nur von Baß und Violinen begleitet. Auffallend ist auch hier, wie gerne und mit wie viel Geschick Haydn zum Trio vorzugsweise die Molltonart verwendet.

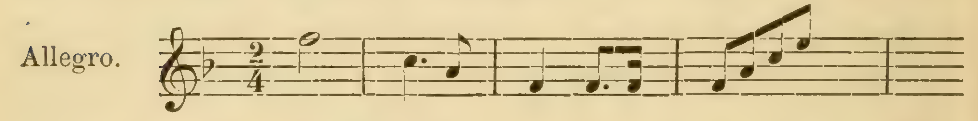
1767: Divertimento Nr. 1, Haydn's Katalog Nr. 20, a nove.



In der Breitkopf-Sammlung ist dies Tonstück als Concertante für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Cello und

Contrabaß und zu den vor 1757 fallenden Compositionen eingetragen. In Göttweig befindet es sich als Cassatio seit 1763, in St. Florian als Notturno. Wir haben also 4 verschiedene Benennungen und auch die Besetzung weicht etwas ab (eine zweite Viola statt des Cello). Concertante ist wohl die richtigere Benennung, da die Instrumente, wenn auch mäßig, immerhin aber concertirend behandelt sind. Das Tonstück hat 5 Sätze, von denen der erste Satz in leichter Haltung und mäßiger Breite etwa dem Charakter einer Gartenmusik entspricht. Im ersten Menuett ist die Triolenfigur, mit der einigemal die Instrumente einen förmlichen Anlauf nehmen, von guter Wirkung; das Adagio, ohne Blasinstrumente, ist stimmungsvoll, doch ohne erhebliche innere Bedeutung und giebt jedem Instrumente reiche Beschäftigung. Im Trio des zweiten Menuett sind die Hörner bevorzugt; das Finale eilt im leichten 3/8-Takte heiter und rasch vorüber.

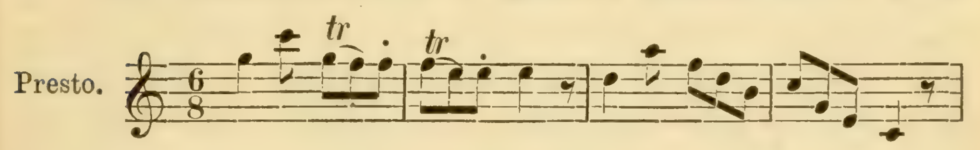
1767: Divertimento Nr. 2, Haydn's Katalog Nr. 16, a otto.



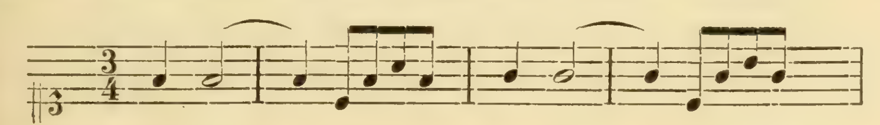
Es ist dies ein im Jahre 1760, also unter Graf Morzin, componirtes achtstimmiges, bereits S. 193 erwähntes Musikstück für je 2 Hörner, englisch Horn, Fagotte und Violinen. Haydn hat in seinem Entwurfkatalog eigens dazu angemerkt „Feld-Parthie". Vorausgesetzt daß er nicht etwa auf die Violinen vergessen hatte, verstand er also unter dieser Bezeichnung nicht immer solche Stücke, die ausschließlich nur für die Harmonie geschrieben waren. Das Corno inglese haben wir schon bei den Symphonien S. 304 angetroffen; es ist hier der Oboe gleichgehalten, jedes Instrument obligat und am Ganzen thätigen Antheil nehmend. Zuweilen treten englisch Horn und Violinen auch in Gruppen correspondirend einander gegenüber; die Waldhörner pausiren nur selten und wagen sich mitunter auch mit einem Solo vor; der Baß, dessen Stelle hier die Fagotte einnehmen, bildet stets eine stramme Stütze. Und wie die Instrumente wohl verwendet sind, so zeigt auch die Anlage der Sätze, so kurz diese auch sind (das ganze Divertimento zählt nur 183 Takte) eine geübte Hand. Durch das ganze Musikstück geht

diesmal weniger ein tändelnder, scherzhafter als vielmehr ein kräftiger Zug. Es sind 5 Sätze; der Mittelsatz ein kurzes, in allen Stimmen verziertes Adagio und vor und nach diesem ein kerniger Menuett, ausnahmsweise der erste mit Moderato, der zweite mit poco vivace bezeichnet. Alle Sätze haben die gleiche Tonart, jeder ist zweitheilig und in jedem sind alle Instrumente beschäftigt. Die autographe Partitur, mit der Jahreszahl 1760 versehen, ist aus Haydn's Nachlaß ins Eisenstädter Musikarchiv übergegangen.

1767: Divertimento Nr. 5, Haydn's Katalog Nr. 11, a sei.



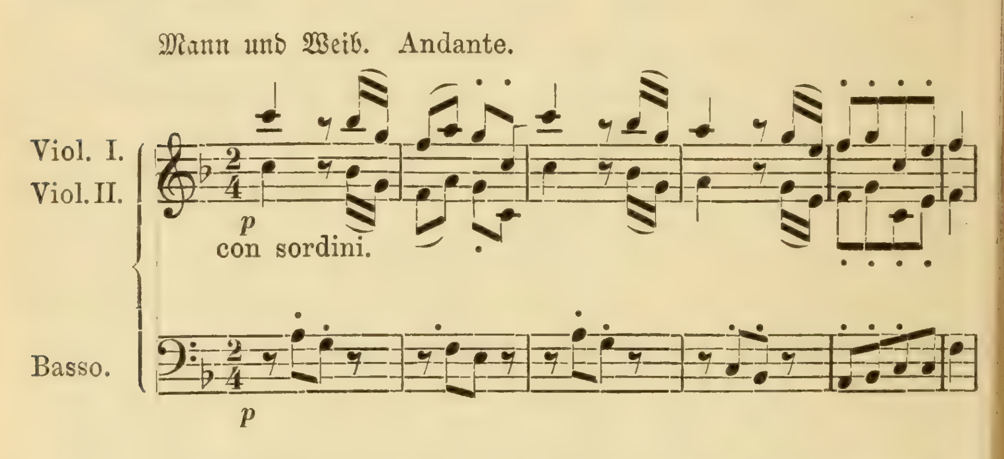
Dies Divertimento hat sich bis auf unsere Tage erhalten. Ursprünglich sechsstimmig (2 Violinen, Flöte, Oboe, Cello und Baß) und aus 5 Sätzen bestehend, erschien dasselbe 1770 als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amsterdam op. 5, Nr. 6); in den 80er Jahren finden wir es als Sonate für Clavier und Violine (André in Offenbach, 3 Sonaten, op. 41, Nr. 3) und später ebenso in den Oeuv. compl. von Breitkopf und Härtel (Cahier XII, Nr. 6), dann aber feststehend als Nr. 6 der 8 Sonaten für Clavier und Violine in allen neueren und neuesten Gesammtausgaben der Clavierwerke Haydn's.[81] (Bei Holle weicht die zweite und letzte Variation von den andern Ausgaben ab.) Der Originalform gegenüber sind im Duo-Arrangement im ersten Satze (Haydn setzt Presto), im Menuett und letzten Satz mancherlei Veränderungen; im Trio, ein Violoncellsolo, von den andern Instrumenten pizzicato begleitet, fällt der Aufstreich weg und beginnt das Solo



und ebenso analog im zweiten Theile. Der letzte Satz, dessen ursprüngliches Tempo (Andante) passender in Moderato ver-

81 Breitkopf und Härtel, Simrock, Peters, Litolff, André, Holle u. s. w.

ändert ist, sind 8 Variationen, von denen in der Sonate Nr. 2, 3 und 7 wegfallen. Im Original ist das Thema nur zweistimmig, ebenso die ersten 5 Variationen; die freie harmonische Figuration der Melodie ist der Reihe nach den verschiedenen Instrumenten zugewiesen; in den übrigen Variationen sind alle Instrumente beschäftigt; der Baß bleibt unverändert derselbe.[82] Der wichtigste Umstand in der Sonatenform ist jedoch die gänzliche Auslassung des zweiten Satzes; nur die Streichinstrumente, zwei Violinen und Baß, sind hier beschäftigt, erstere con sordini. Und abermals treffen wir auf die schon erwähnte, durch die Octav verstärkte Melodie, die hier (mit einziger Ausnahme des zum Schlusse führenden Accordes) sogar consequent festgehalten ist — eine wunderliche Grille, mit der Haydn der Ueberschrift nach wohl die Harmonie in der Ehe zu schildern beabsichtigte. Eitler Traum! Statt des gehofften Glücks sollte er in der Praxis das grade Gegentheil kennen lernen. Der Anfang dieses Satzes lautet:

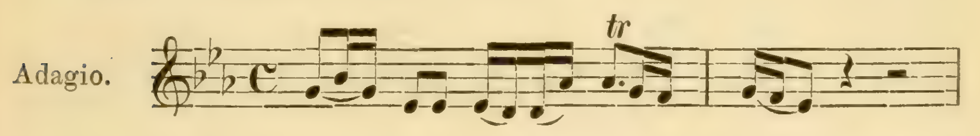


Der erste Theil schließt in der Tonart der Dominante; der zweite modulirt nach B-dur, G-moll und leitet dann wieder in die Haupttonart zurück, im Ausdruck immer wärmer und zärtlicher werdend. Den wohlthuenden Eindruck dieses Satzes werden wir fast ungern durch den darauffolgenden kräftigen Menuett

82 In Hiller's „Wöchentl. Nachrichten und Anbeutungen die Musik betreffend", Leipzig 1767, 32. Stück, S. 248 findet man ein zweistimmiges Andante „del Sgr Hayden", dessen erste Takte mit dem Thema dieser Variationen identisch sind und das sich in einheitlicher Stimmung aus dem Thema weiter entwickelt.

entrissen. Unter dem Titel „Mann und Weib" findet man das Divertimento u. a. in Westphal's Katalog (1785) angezeigt, doch ist es in Abschriften auch öfters „Der Geburtstag" benannt.

1767: 1. Divertimento, à Écho.



Dieses S. 258 erwähnte Musikstück ist ein artiger Scherz, der von je 3 Spielern (je 2 Violinen und 1 Violoncell) in zwei aneinander stoßenden Zimmern aufgeführt wird und müssen die Spieler dabei so postirt sein, daß sie sich gegenseitig sehen können. [83] Die 5 Sätze dieses Doppel-Trio (Adagio, Allegro, Menuett, Adagio, Presto) bewegen sich in den Grenzen eines musikalischen Spaßes, zur Kurzweil für Dilettanten geschrieben. Die häufige Anzeige und vielfache Herausgabe dieser Nummer, die in Haydn's Katalog nicht aufgenommen ist, deutet auf deren besondere Beliebtheit. Nebst der französischen Herausgabe [84], der italienischen [85] und jener bei Trautwein in Berlin [86] erschien auch ein Arrangement für 2 Flöten [87] und eins für Clavier mit 2 Violinen und Violoncell bei Simrock [88], bei dessen Aufführung sich die Begleitung ebenfalls in einem zweiten Zimmer, aber in Ansicht des Claviers befinden muß. Als Doppel-Trio wurde dieses Divertimento einmal in Berlin im Jahre

83 In ähnlicher Weise schrieb Mozart ein Notturno (v. Köchel, S. 286) mit dreifachem Echo für vier Gruppen Instrumente, jede aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern bestehend.

84 Écho pour 4 Violons et 2 Violoncelles composé pour être exécuté en deux appartements différents. à Paris, chez Imbault.

85 Eco per quatro Violini e due Vclli da eseguirsi in due Camere. In Napoli appresso Luigi Marescalchi.
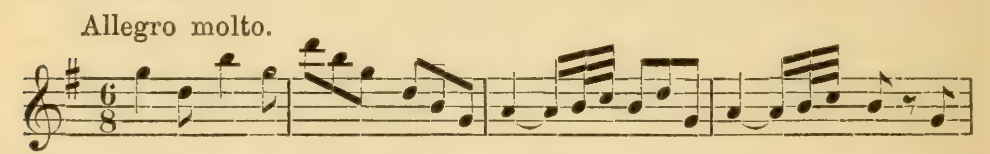
86 Écho pour quatre Violons etc. Partition, Parties séparées. (Verlagsnummer 689.)

87 Écho pour deux flûtes pour être exécuté etc. à Paris, chez Imbault.

88 Écho. Quatuor pour le Pianoforte avec acc. de 2 Violons et Vclle. etc. (Verlagsnummer 5902. In der Clavierstimme fehlt im Allegro, im 2. Theile, nach den ersten 8 Takten 1 Takt Pause.)

1840 von den Eleven der k. Akademie der Künste zur Aufführung gebracht. [89]

1768: Cassatio Nr. 3, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 9, a sei.



Dies Divertimento erschien in Paris bei La Chevardière als Nr. 2 der Six Simphonies ou quatuor dialogués, oeuvre IV; eine in Göttweig befindliche Abschrift aus dem Jahre 1764 hat dieselbe Besetzung wie in Breitkopf's Katalog: 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 2 Hörner und Baß (in den geschriebenen Stimmen bei Artaria sind die Oboen durch Flöten ersetzt). Auf alle Fälle stimmt dies also nicht mit dem in Haydn's Hauptkatalog angegebenen „a sei" und wird wohl die richtigere Lesart die im Entwurfkatalog sein, nämlich „a nove". Es sind 5 Sätze; der mittlere Satz ist ein Adagio cantabile für Streichinstrumente; vor und nach diesem Satz Menuett, zum Schlusse Presto. Besondere Eigenthümlichkeiten bietet keiner dieser mäßig großen Sätze; die Themen sind jedoch anregend, die Instrumentirung zeigt eine gewisse Leichtigkeit und Zierlichkeit. Ihrem allgemeinen Werthe nach schließt sich dies immerhin gefällige Tonstück den Symphonien mittleren Schlages jener Zeit an.

1768: Cassatio Nr. 5, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 1, a cinque.
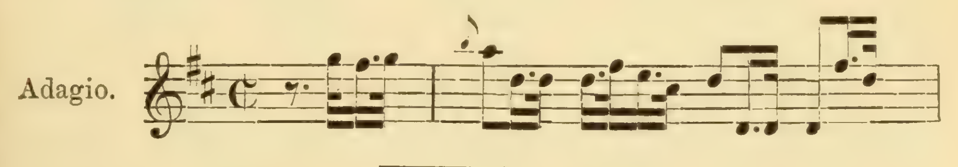


Die Besetzung ist in Breitkopf's Katalog: Flöte, Oboe, 2 Violinen, Violoncell und Violono; im Jahre 1770 erschien das Divertimento als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amsterdam op. V, Nr. 4). Wir haben also hier wieder dasselbe Werk für 6, 5 und 4 Instrumente. Dem ersten Satze, der sich durch gewandte Vertheilung der Motive bemerkbar macht, folgt ein Andante moderato, in dem das Cello pausirt und die

89 Allg. mus. Zeitung, Bd. 42, 1840, Nr. 17, S. 355.

erste Violine die Melodie führt. Der Satz ist ungewöhnlich lang; sein 2. Theil (92 Takte) macht Takt 59 Halt und es folgt nun eine concertirende längere Cadenz für Flöte, Oboe und erste Violine, worauf dann in wenig Takten alle Instrumente den Schluß herbeiführen (im vierstimmigen Arrangement bleibt diese Cadenz weg). Das Trio des Menuett ist ein Violoncell-Solo, das sich fast nur in Sprüngen bewegt, wozu die andern Instrumente pizzicato begleiten. Der Schlußsatz ist „La Fantasia" betitelt — eine Bezeichnung, die wohl auch nicht von Haydn herrühren mag; es dreht sich lediglich um Variationen gewöhnlichster Art über ein ebenso gewöhnliches Thema. In jeder der 6 zweistimmigen Variationen gönnt der Baß abwechselnd einem der Instrumente das Wort, was sie uns aber sagen, ist recht unbedeutend. Es scheint diese „Fantasia" eine sehr frühe Arbeit zu sein, die hier als Lückenbüßer in der Eile aushelfen mußte.

Es würde uns zu weit führen, hier auf die übrigen in Breitkopf's Katalog angezeigten Divertimenti jener Zeit einzugehen; überdies fehlen sie in Haydn's Katalog. Diejenigen aber, die daselbst zu finden sind und in diese frühe Zeit fallen, sind sammt den S. 258 erwähnten „Feldpartien" verloren gegangen. Auch das genannte sechsstimmige Divertimento, in Haydn's Katalog Nr. 10 und auch schon im Entwurfkatalog als „der verliebte Schulmeister" bezeichnet, traf dies Loos. Für den Fall, daß sich Gelegenheit finden sollte, dem empfindsamen Manne auf die Spur kommen zu können, sei hier das Anfangsthema angegeben:



Die genannten Feldpartien bringen uns auf jene Musik, von der schon in der Chronik die Rede war. Es sei hier auf alles verwiesen, was dort und auch später über Tafelmusik, Serenaden und über Harmoniemusik gesagt wurde. Haydn gegenüber kommt zwar das Wichtigere erst in späterer Periode zur Geltung, doch wurde er unzweifelhaft schon in den ersten Jahren seiner Niederlassung in Eisenstadt häufig dazu veranlaßt, Compositionen in dieser Richtung für Tafel- und Feldmusik zu liefern.

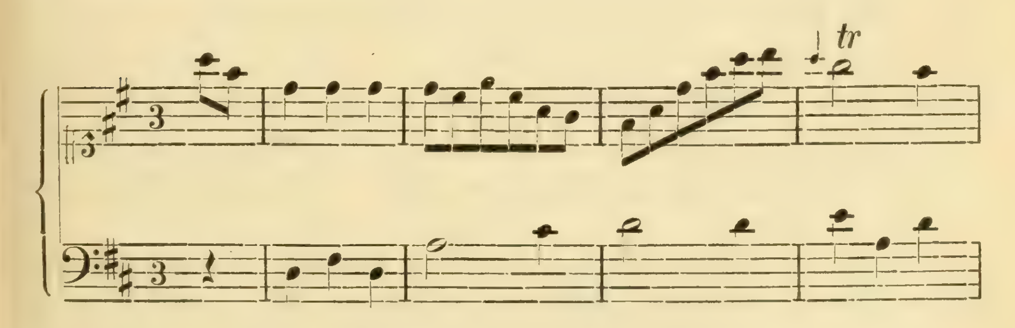
Mußte doch auch so manche seiner Symphonien für erstere eben nur als ein die Gemüther zur Fröhlichkeit anregendes Mittel dienen. Die unter seinen Divertimenti angezeigten Feldpartien, die wohl ausschließlich nur für die fürstliche Regimentsmusik geschrieben waren, gingen sämmtlich verloren (ein einziges Divertimento, von dem das Autograph, datirt 1761, früher in Eisenstadt war, ist nur unvollständig erhalten); spätere und wohl die bedeutenderen Musikstücke derart haben sich jedoch der Mehrzahl nach erhalten. Dahin gehören auch die, seinerzeit noch zu besprechenden VI Divertimenti für 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagotts und Serpent, denen Johannes Brahms das Thema zu seinen Orchester-Variationen entnommen hat. Der sechsstimmigen Harmoniemusik, zu Serenaden und zur Tafelmusik bestimmt, wurden öfters zur Verstärkung 2 Oboen zugegeben; sie war also sechs- und achtstimmig. Mozart schrieb dem Vater am 3. November 1781[90], daß ihm zu seinem Namenstage eine sechsstimmige Nachtmusik von seiner eigenen Composition (siehe v. Köchel Nr. 375) mitten im Hofe des Hauses am Graben, wo er damals wohnte, gebracht wurde. Die Tafelmusik war häufig aber auch gemischter; schon der alte Georg Reutter schrieb Symphonien für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Clarini, 2 Tromb. und 2 Pauken als „Servizio di tavola". Compositionen für Blasinstrumente verfolgten jedoch nicht immer nur den profanen Tafelzweck, wie u. a. Ph. Emanuel Bach's 1775 geschriebene Sonaten beweisen.[91] Die Harmoniemusik war namentlich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt; Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian und mehrere Fürsten hatten solche Kapellen, mit den vortrefflichsten Musikern besetzt; in London lernte Haydn die Harmoniekapelle des Prinzen von Wales kennen, die von einem Deutschen, dem tüchtigen Christian Kramer, geleitet wurde. — Auch Märsche lieferte Haydn, von denen er zwar nur zwei in seinem Kataloge anführt, deren aber auch noch andere aus späterer Zeit sich in seiner Handschrift erhalten haben (selbst aus dem Jahre 1802 existirt ein

---

90 L. Nohl: Mozart-Briefe, S. 328.

91 Sechs kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Klarinetten und 1 Fagott. C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach, 1868, S. 237.

„Hungarischer Nationalmarsch“ für Tromba, je 2 Hörner, Oboen, Klarinetten und Fagott). — Wir können schließlich in diesen Abschnitt noch die Tanzmusik mit einbeziehen, von der ebenfalls schon in der Chronik (S. 102) die Rede war. Haydn hat merkwürdigerweise in seinem Kataloge keine einzige Sammlung seiner derartigen Compositionen in seinem Verzeichnisse aufgenommen, obwohl er deren viele in mannigfacher Besetzung geschrieben hat. Fast zwischen jeder Sammlung lag aber ein längerer Zeitraum (einmal sogar 12 Jahre). Es sind ausschließlich Menuetts und deutsche Tänze, die in Abschriften und gedruckt in Orchesterstimmen und im Arrangement für Clavier erschienen. Der Charakter der Menuetts ist hier ein munterer, lebhafterer als in den Symphonien, in denen er häufig eine kräftigere Haltung annimmt. Haydn hat auf diese Menuetts, obwohl er sie in seinem Kataloge ignorirte, doch etwas gehalten. Am 11. Januar 1790 schreibt er an Artaria: „.... hingegen müssen Sie auch, um meine Schuld bei Ihnen zu tilgen, die 12 neue sehr prächtige Menuets und 12 Trio für 12 Ducaten übernehmen.“ Die ersten, S. 103 erwähnten Menuetts erschienen in Abschrift bei Breitkopf, gleichzeitig mit Dresdner Redouten-Menuetten und Polonaisen, Steyerisch, Masur, Cosac, Strasburg, von Simonetti unter dem Titel: XVI Minuetti di Hayden a 2 Corn., 2 Ob., 2 Viol., Traver-Flautini, Fagotti e Basso. Zwölf Nummern davon, für Clavier arrangirt, haben sich in Haydn's Handschrift erhalten, alle Blätter bereits im trostlosen Zustande der Auflösung begriffen. Der erste Menuett beginnt:



Das Quartett [92] wurde von jeher als die keuscheste, edelste Musikgattung betrachtet, die vorzugsweise den Sinn für die Tonkunst hebt, bildet, verfeinert und mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet. Durch ihre klare, mit kleinen Kunstgriffen zu umgehende Durchsichtigkeit ist die Quartettmusik der sicherste Prüfstein gediegener Componisten, denn in ihr, die des sinnlichen Reizes der Klangwirkung und des Contrastes entbehrt, zeigt sich die musikalische Erfindungsgabe und die Kunst, einen musikalischen Gedanken zu verwerthen. Die ersten Meister haben von jeher mit Vorliebe ihr Bestes in dieser Kunstgattung niedergelegt. Das Quartett sowie die Kammermusik überhaupt fand in gebildeten Familienkreisen das schönste Asyl und vereinigte in seiner Blüthezeit wenigstens einmal wöchentlich die Musikfreunde zur Erholung und Erhebung nach des Tages Mühen. Sehr treffend hat man wiederholt dasselbe mit einer Unterhaltung in traulichem Kreise verglichen, wo zwar die erste Violine das Wort führt, aber auch die andern Stimmen je nach ihrer Individualität ihre Meinung abgeben. Auch Goethe nannte es ein harmonisch anregendes Gespräch zwischen vier gescheidten Leuten und zog es jeder andern Musik vor. [93] Heutzutage ist dies anders geworden: mit der zunehmenden Erleichterung, die schwierigsten Werke in vollendetster Aufführung in öffentlichen Concerten hören zu können, nahm allmählig die eigene Ausübung ab und so sind wir nebst dem Verlust einer nicht zu unterschätzenden Geselligkeit auch noch dem beliebigen Programm eines Dritten anheimgegeben. Die schon früher erwähnte Bezeichnung Haydn's als Schöpfer der modernen Instrumentalmusik gilt ganz besonders auch im Hinblick auf das Streichquartett, in dem er für seine individuelle Productivität so recht die entsprechende Form fand. „Das Quartett" (sagt O. Jahn zutreffend) „war für Haydn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung." [94] Um sein Verdienst in dieser Richtung vollkommen

---

92 Ueber Entstehung und Entwickelung des Quartetts siehe Eug. Sauzay: Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor. Paris 1860, S. 9 fg.

93 Ueber Haydn's Symphonien und Quartette lesen wir in Goethe's „Kunst und Alterthum", Bd. V, 3. Heft: „Diese seine Werke sind eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Theilen nothwendig zusammenhängend und lebendig. Sie sind vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen."

94 O. Jahn, W. A. Mozart. 2. Aufl., Bd. II, S. 172.

würdigen zu können, darf man nur seine Vorgänger und Zeitgenossen nennen, z. B. Agrell, Aspelmeyer, Krause, Harrer, Scheibe, Graf, Richter, Camerloher (den Gerber den Vorverkünder der Streichquartette nennt), Stamitz und so viele Andere, deren Namen und Werke längst vergessen sind. Man hat noch zu Lebzeiten Haydn's den Italiener Sammartini als den Mann bezeichnet, den Haydn in seinen Quartetten zum Vorbild genommen habe. Der Meister protestirte heftig dagegen und, darüber von Griesinger befragt, sagte er zu ihm, er habe dessen Musik ehedem gehört aber nie geschätzt „denn Sammartini sei ein Schmierer". [95] Wiederum betrachtete man Porpora's in Wien erschienene 12 Violinensonaten als den Grund, worauf Haydn seine Quartette gebaut habe. [96] Unbeachtet wird von ihm freilich keines der Werke, die ihm unterkamen, geblieben sein und wohl wußte er vor Allem mit sicherem Blicke die Lehren, die er aus den Werken des von ihm so hochverehrten Ph. Emanuel Bach schöpfte, auch im Quartett zu verwerthen. Haydn zuerst gab ihnen eine faßliche, mannigfaltige, charakteristische Form und Abrundung und den einzelnen Instrumenten ihre individuelle Selbstständigkeit, erhöhte und vervielfältigte die Ausdrucksweise, erweiterte die Darstellungsmittel und legte den Grund zu jener fruchtbringenden thematischen Durcharbeitung, durch die er auch aus den oft unscheinbarsten Motiven durch geistreiche Verwendung seinen Sätzen eine lebensfrische in sich abgegrenzte Einheit zu geben wußte. Hierin wie in melodischer und harmonischer Erfindung und im nicht genug zu würdigenden Maßhalten in der Ausführung steht Haydn für alle Zeiten als Muster da. In seinen Quartetten tritt uns vorzugsweise ein Gemisch von schalkhafter origineller Laune, liebenswürdiger Naivetät und hochkomischem Humor entgegen und wenn sich auch in einzelnen Adagios eine sanfte Melancholie ausspricht, verscheucht das darauffolgende Finale durch gesunde Freudigkeit ebenso rasch jedes Wölkchen, das es versucht, den heiteren Himmel zu stören. Sehr bezeichnend war die Aeußerung der Dame eines hochgestellten kunstsinnigen Berliner Hauses, in dem bei Quartettaufführungen immer Haydn den Schluß machte. Sie sagte beiläufig: „Nach

---

95 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 15.
96 Neue Zeitschrift f. Mus., 1840, Nr. 27.

der Aufregung durch tiefsinnige Compositionen wirkt Haydn's Quartett immer wie ein Brausepulver, das uns wieder die frohe Laune giebt und das Gleichgewicht herstellt." Der Keim, den Haydn in dieser Richtung sowohl, wie auch in seinen Symphonien gelegt, hat bei ihm selbst und zunächst bei Mozart die schönsten Blüthen und Früchte getragen und wuchs bei Beethoven zum mächtigen Baume heran.[97] Reichardt vergleicht Haydn's Schöpfungen mit einem lieblichen phantastischen Gartenhaus, von Mozart zum Palast umgewandelt, dem dann Beethoven einen kühn anstrebenden Thurm aufsetzte[98] — ein Vergleich, gegen den manches einzuwenden wäre. Es ist bekannt, mit welch besonderem Fleiß Mozart 6 Quartette componirt hatte, um sie Haydn zu widmen — „es war Schuldigkeit von mir" (sagt er), „denn von ihm habe ich gelernt, wie man Quartette schreiben müsse." — „Welch ein Schwung, welch eine Anmuth in den Motiven", entgegnete Rossini in freundschaftlichem Verkehr gegen Hiller[99], „es sind reizende Werke diese Quartette; welch ein liebevoller Verkehr der Instrumente unter einander! Und welche Feinheit in den Modulationen!" Rossini lernte Haydn's Quartette in seiner Knabenzeit zu Bologna kennen. Er hatte selbst ein Streichquartett zusammengebracht, in welchem er, so gut es ging, die Bratsche spielte. „Der erste Geiger" (fährt Rossini fort) „hatte anfänglich nur wenige Werke Haydn's, ich war aber immer hinter ihm her, sich mehr und mehr kommen zu lassen und so lernte ich nach und nach eine ziemliche Anzahl kennen; ich studirte damals Haydn mit besonderer Vorliebe." So schätzten die Meister in den verschiedensten Musikepochen Haydn's Quartette und auch in unserer Zeit halten wirkliche Künstler noch immer fest zu ihm und legen ihn ihren Programmen zu Grunde. Hat doch auch Beethoven, dem Haydn in seinen letzteren Quartetten häufig näher steht als Mozart, sich ein Haydn'sches Quartett (Es-dur, op. 32, Nr. 1) eigenhändig in Partitur

---

97 „Es sind gleichsam Knospe, Blüthe und Frucht, die wir auseinander hervorgehen sehen." David Fr. Strauß giebt auch hier treffende Bemerkungen über die Quartettmusik der drei Meister. Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl., S. 367.

98 Vertraute Briefe, I, S. 231.

99 F. Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit. Bd. II, S. 28.

gesetzt. Wenn auch Neid oder Unverstand schon bei Lebzeiten Haydn's an seinen Verdiensten um die Entwickelung der Instrumentalmusik zuweilen mäkelte: im Punkte der Quartette wagte ihm Niemand zu nahe zu treten. Eine artige Anekdote erzählt uns hierüber Neukomm, dem sie von Haydn selbst mitgetheilt wurde. Wenzel Müller, der langjährige Kapellmeister im Leopoldstädter Theater in Wien, führte einst einen Freund bei Haydn ein. Der Fremde erschöpfte sich in enthusiastischen Lobeserhebungen, die Haydn mit der ihm eigenen Bescheidenheit sanft abwehrte. Der eitle Müller aber, aufgereizt darüber, daß er selber dabei ganz umgangen wurde, platzte endlich heraus: „Ja, das muß wahr sein, Herr von Haydn, in Quartetten thut es Ihnen Niemand gleich!" Worauf Haydn gutmüthig antwortete: „Traurig genug, mein lieber Müller, daß ich sonst nichts gelernt habe." [100]

Haydn selbst nannte seine ersten Quartette Cassationen, auch Divertimenti und Notturni. Als er anfing, sich in dieser Musikgattung zu versuchen, wird ihm zunächst wohl nur der Wunsch vorgeschwebt haben, sich seinem Wirthe dankbar zu bezeigen. Mag er auch dagegen protestiren, daß er in seinem Leben nie ein Schnellschreiber gewesen sei — diesmal floß ihm die Arbeit leicht von der Hand. Wie konnte es auch anders sein: Aufmunterung von theilnehmender Umgebung, keine Sorge ums tägliche Brod, ringsum die kräftige herrliche Natur — jeder halbwegs begabte Kunstjünger hätte da aufthauen müssen und um wie vielmehr erst Haydn, dessen Schaffensfreudigkeit jeder Takt verräth. Quartett folgte auf Quartett und mit jedem strömten dem glücklichen jungen Manne neue Ideen zu. Wie mag er selber erstaunt gewesen sein, als er das erste Halbdutzend vor sich fertig liegen sah; wie mag er sich stolz und freudig gefühlt haben, durch sein Talent anderen Menschen, und obendrein seinen Wohlthätern heitere Stunden bieten zu können. Dieser Drang, seinen Mitmenschen Freude zu bereiten, geleitete ihn durchs ganze Leben, und das Bewußtsein, dies zu vermögen, schuf in ihm jenen Seelenfrieden, der seinen Werken den Stempel keuschester Innerlichkeit verlieh. Mit der innigsten Rührung erinnerte sich Reichardt, wie Haydn's munteres und launiges

---

100 Neukomm's Notizen zu Dies (S. 224) aus O. Jahn's Haydniana.

erstes Quartett sein frühester Kunstgenuß und zugleich der schönste „Paradeur" seiner frühen Knabenvirtuosität im Hause des Grafen Kaiserling in Königsberg gewesen sei. [1] Haydn's erste Quartette, so weit sie gegen die Mitte der 60er Jahre bekannt wurden, gefielen ungemein durch ihre Naivetät und Munterkeit. Anderseits aber schrie man, wie wir früher schon gesehen, über Herabwürdigung der Kunst durch komische Tändeleien, nicht bedenkend, daß auch der Humor Ernst und gründliche Kenntnisse erfordert. Haydn's Neuerung aber, die Melodie in der Octav zu verstärken, fand man geradezu unerhört.

Man darf annehmen, daß Haydn seine ersten 18 Quartette in der Reihenfolge verzeichnete, wie sie entstanden sind; ihre mehr und mehr zunehmende Sicherheit, Erfindung und breitere Ausführung deutet darauf hin. Bei Zusammenstellung der späteren Quartette aber hat Haydn notorisch, wie sonst nirgends, auf chronologische Folge Rücksicht genommen und können wir auch daraus seine Vorliebe für diese Musikgattung erkennen. Ob er bei zunehmender Vervollkommnung die ersten 18 Nummern, die sich noch nicht an die strenge Quartettform halten, den späteren einverleibt wissen wollte, wird trotzdem, daß er sie doch selbst in diese Rubrik aufnahm, vielfach bezweifelt; Herr Artaria namentlich behauptet, von seinem Vater oft gehört zu haben, daß Haydn seine Quartette mit der 19. Nummer (op. 9, Nr. 1) begonnen wissen wollte und in diesem Sinne ist auch der gestochene thematische Katalog der Quartette bei Artaria verfaßt, bei dem denn auch das überall und sonderbarerweise selbst von Haydn unter die Quartette aufgenommene Werk „Die 7 Worte Christi am Kreuze", ausgelassen ist. Und das mit

---

1 Vertraute Briefe, Bd. I, 451. Siehe auch H. M. Schletterer: J. F. Reichardt, Bd. I, 1865, S. 61. Hier erfahren wir auch von dem einzigen Manne, der Haydn „den ebenso bescheidenen als genialen Künstler" selbst seine Quartette spielen hörte. Es war der in Ballenstädt verstorbene Major Weirach, ein edler eifriger Musikfreund, der im siebenjährigen Kriege in kaiserliche Gefangenschaft gerieth und „bei dem Edelmann, auf dessen Güter Haydn geboren war, einquartiert lag" (wohl nur eine Verwechselung mit Fürnberg in Weinzirl). Weirach erzählt weiter: „Der bis zur Aengstlichkeit bescheidene Mann war, ohnerachtet alle Anwesenden von seinen Compositionen entzückt waren, nicht zu überzeugen, daß seine Arbeiten werth seien, in der musikalischen Welt bekannt gemacht zu werden."

Recht, da diese Nummern, obendrein nur arrangirt, mit den wirklichen Quartetten nichts zu schaffen haben. Mit Unrecht aber hat man die ersten 18 Nummern, welche doch zum Verständnisse Haydn's so unumgänglich nothwendig sind, in einigen Collectivausgaben ausgelassen.

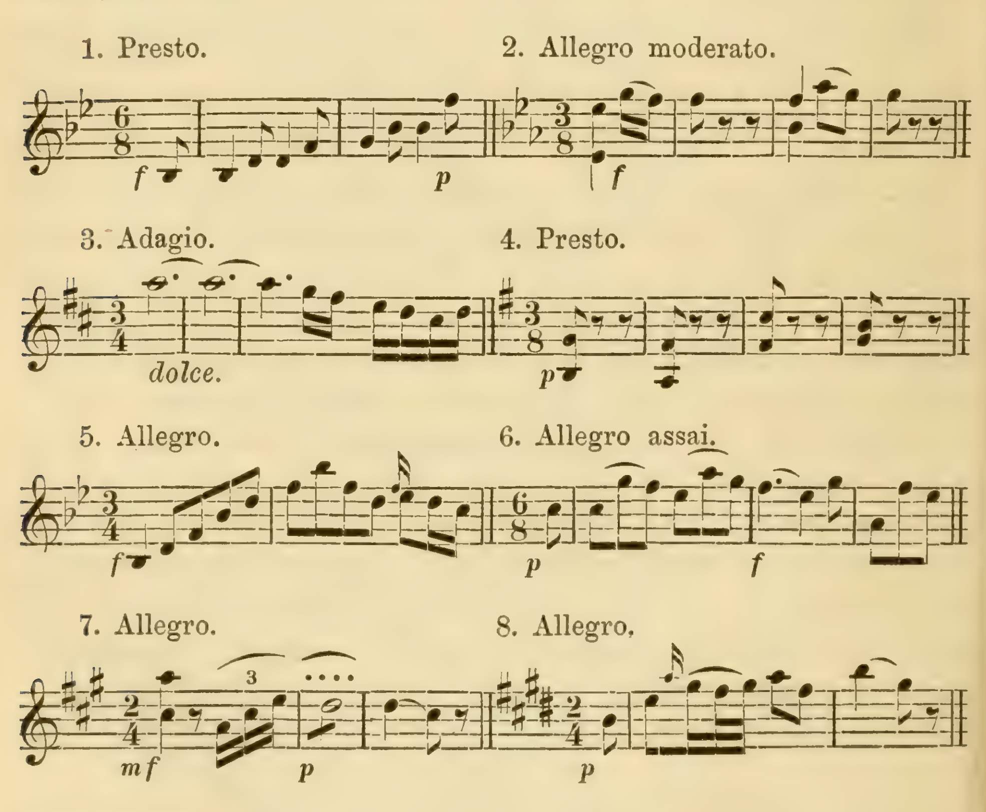
Die erste Anzeige von Haydn'schen Quartetten findet man im „Verzeichniß musikalischer Bücher" u. s. w. von Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn, 3. Ausgabe 1763.[2] Der „Anhang einiger neuer geschriebenen Musicalien" sagt S. 88: Hayden, VIII Quadros à 2 V. V. e Bass. Dieselben erschienen 1765 im thematischen Kataloge genauer bezeichnet und sind nach Haydn's Verzeichniß die Nummern 1, 7, 2, 6, 3, 4 (ein Quartett wurde nie gedruckt, ein zweites fehlt bei Haydn überhaupt). Es folgen dann in demselben Jahr VI Cassationes, nach Haydn's Katalog Nr. 8, 10, 11, 9, 12 (eine Nummer fanden wir schon bei den Divertimenti). Die nächstfolgenden Quartette, die bei Breitkopf angezeigt sind, fallen schon über die ersten 18 hinaus; es fehlen also gänzlich die Nummern 5 und 13 bis 18. Besser sieht es in den gestochenen französischen Ausgaben aus; alle 18 Nummern erschienen in den Jahren 1764—1769 unter oeuvre 1, 2, 3 und sind Vénier, La Chevardière und Le Duc als Verleger genannt. Der Titel der ersten sechs Quartette lautet: Six Simphonies ou quatuors dialogués pour deux Violons, Alto Viola et Basse obligés, composés par Mr. Hayden. Maître de Musique à Vienne. Mis au jour par Mr. de La Chevardière à Paris. (Sinfonia bedeutete nach damaligem Begriff jedes Musikstück, in dem wenigstens 3 Instrumente concertirend beschäftigt waren.) Auch Vénier gab gleichzeitig Haydn's Quartette in der Sammlung Symphonies périodiques pour deux violons etc. (Nr. 14 di varii autori) heraus. (Im Jahre 1763 erschienen in derselben Sammlung Quartette von J. C. Bach, Jomelli, Stamitz und Boccherini, also mehr oder weniger gleichzeitig componirt mit den Haydn'schen.) Sieber zuerst gab alle getrennt erschienenen Quartette Haydn's, so weit sie vorlagen, in einer einzigen Sammlung heraus; später folgte Pleyel mit seiner splendid ausgestatteten Ausgabe in 4 großen Foliobänden, mit

---

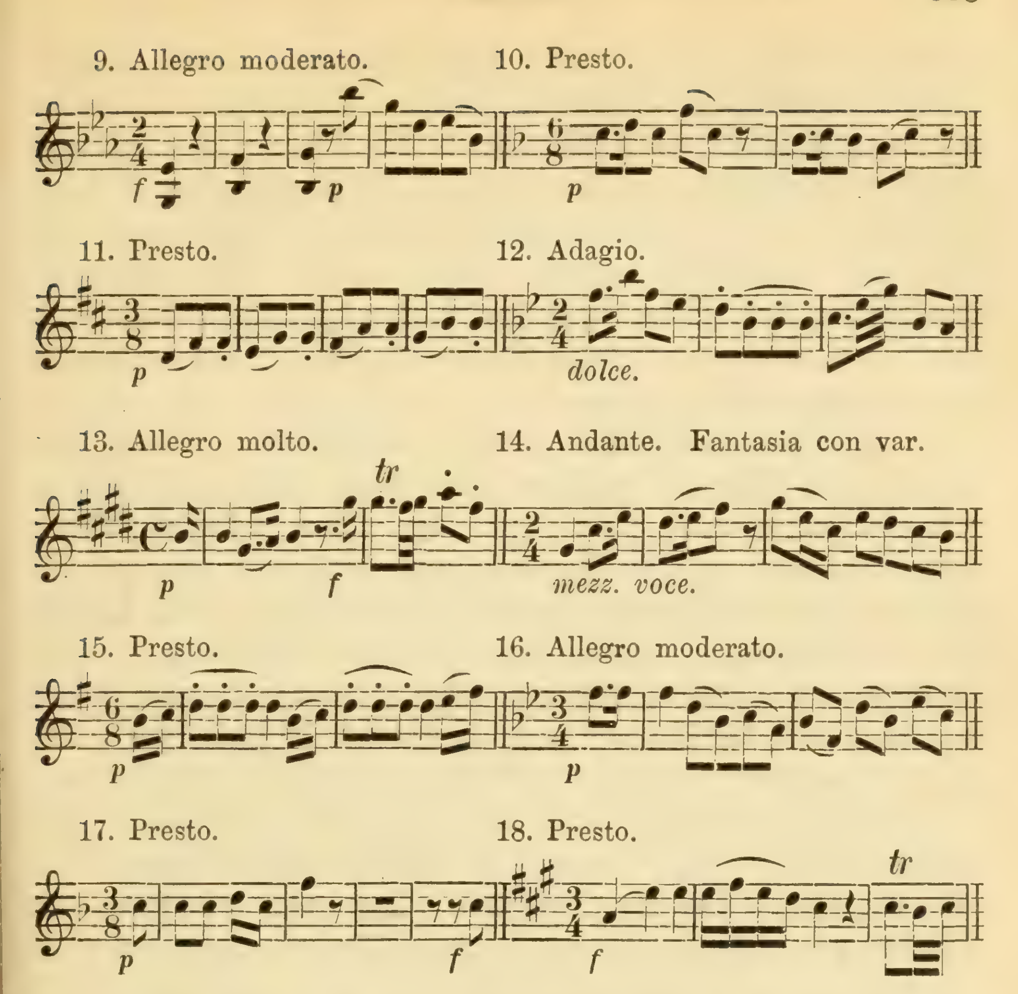
2 Die erste Ausgabe veröffentlichte Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf im Jahre 1760.

Haydn's Porträt und dem Consul Bonaparte gewidmet; darin sind auch alle ersten 18 Quartette aufgenommen, nur fehlen die drei letzten damals noch nicht geschriebenen Nummern; endlich noch erschienen die Quartette auch bei Imbault (56 Nummern), Janet und Cotelle.[3] Im Jahre 1765 finden wir die ersten 6 Quartette, oeuvre I, auch schon in Amsterdam und im Juli desselben Jahres sind sie als vorräthig angekündigt von R. Bremner in London. Es beweist uns dies, wie rasch und weit verbreitet Haydn's Name schon in den 60er Jahren war und daß das wahre Genie wie immer, auch von einem so stillen und entlegenen Orte aus, wie Eisenstadt, sich Bahn zu brechen weiß.

Es folgen nun die Anfangstakte der ersten 18 Quartette in der Ordnung, wie sie Haydn's thematischer Katalog bringt, die auch in der Partiturausgabe von Trautwein (Nr. 58—75), von Heckel (Nr. 1—18), und in den Stimmenausgaben von Peters (Cahier 18—22), Litolff (Nr. 1—18) und Holle (Nr. 65—82) beibehalten ist.



3 Eug. Sauzay, Étude sur le quatuor, p. 40.



Nr. 1 (vergl. S. 185), fünfsätzig wie die nächstfolgenden 4 Quartette, zeigt bereits einen gewandten Componisten; er hält sich zwar nur auf grader Straße, aber was er bringt, ist ungesucht, frisch und von wahrer Schaffensfreude belebt. Gleich der erste Satz, der die Exposition, den Grundcharakter des Ganzen andeuten soll, spricht dies durch die Wahl der Taktart und des Zeitmaßes aus und pflanzt damit gleichsam das Panier auf für die ganze Quartettgruppe, das Losungswort tragend: Frohsinn und Fröhlichkeit. Die Form ist die allereinfachste: nach dem Schlusse des ersten Themas folgt ohne weitere Modulation der zweite Gedanke in der Tonart der Oberdominante; einige Schlußtakte — und der erste Theil ist fertig. Im zweiten Theile beginnt die hier noch äußerst kurz gehaltene Durchführungs- oder Mittelsatzgruppe, mit Motiven aus dem ersten Theile gebildet, worauf der erste Satz sich wiederholt (der zweite Gedanke natürlich in der Haupttonart) und zwar ohne

jeden weiteren Zusatz. Jeder Theil wird wiederholt und so fordert es auch das humorvolle Finale. (In unserer Zeit haben namhafte Künstler diese Repetition unterlassen und gewiß mit Unrecht, namentlich was den ersten Theil betrifft, der doch die Elemente der späteren Durchführung enthält und daher mit Nachdruck zu Gehör gebracht werden muß.) Zwei Menuette umschließen den dritten Satz, ein stimmungsvolles Adagio mit hübscher Cantilene der ersten Violine, welche die andern Instrumente harmonisch ergänzen.[4]

Nr. 2 hat einen schon etwas ausgeführteren ersten Satz mit knappen Motiven; auch der dritte Satz, abermals ein Adagio mit melodieführender Primgeige, wagt einen weiteren Schritt vorwärts; nicht minder überrascht auch das ernst und edel gehaltene Trio des zweiten Menuett. Das Presto gleicht einigen keck hingeworfenen Federstrichen; von guter Wirkung sind die Syncopen in den Mittelstimmen. Die Trios anbelangend, zählen wir in diesen 18 Quartetten 11 Nummern in Moll, fast durchgehends wahrhaft kunstreich geschliffene Edelsteine, durch Eigenthümlichkeit, originelle Erfindung und meist ernsthaften Zug hervorstechend. Ohne Zweifel hat Haydn diese kleinen Sätze mit besonderer Vorliebe behandelt. Daß aber die Wahl der Molltonart bei Haydn, wie ja auch bei Mozart, überhaupt einen Einfluß auf die jeweilige Stimmung hatte, werden wir in Zukunft noch oft sich bestätigen sehen.

Nr. 3 beginnt mit einem längeren Adagio, aus einem einzigen aber längeren Theile bestehend. Den Gesang der ersten Violine imitirt zum Theil die zweite, dann geht wieder diese mit der Viola zusammen; das zierliche Trio des ersten Menuett huscht diesmal wie ein lichtes Wölkchen vorüber. Der dritte Satz ist zum erstenmale ein allerliebstes aus vier Theilen bestehendes Presto, in dem bald diese bald jene Stimmen paarweise zusammengehen und vorübergehend sich auch alle vier die Hände reichen. Der hübsche zweite Menuett hat ein noch hübscheres feingezeichnetes Trio, D-moll, in dem sich die Achtel von

---

4 Das erste Quartett Haydn's gab Veranlassung zu einer Novelle, die in der „Iduna" für 1855 erschien und durch mehrere Zeitungen wanderte. Die in einer derartigen Arbeit erlaubte Willkür mit Thatsachen darf wohl nicht erst betont werden.

den getragenen Noten (erste Violine und Viola gehen in Oktaven) wirkungsvoll abheben. Im Presto, diesmal nur ein einziger aber längerer Satz, erzeugt die abwechselnde Vertheilung der Motive ein Bild äußerster Lebhaftigkeit; die Theilchen flattern von Stimme zu Stimme, paaren sich zu Sätzen, lösen sich wieder los, wenden sich neuen Körperchen zu und so wird auch das kleinste Motiv ausgenutzt und kommt stellenweise zur Selbstständigkeit.

Nr. 4 hat die Satzeintheilung des ersten Quartetts: erster und letzter Satz Presto, letzterer der bedeutendere; dritter Satz Adagio, in dem außer der Prim auch die andern Instrumente melodiösen Antheil nehmen; das Trio, G-moll, zum ersten Menuett hat fast etwas Trotziges, den rollenden Achteln gegenüber antwortet die erste Violine in kräftigen Accorden oder schwebt über ihrer Begleitung in schmerzhaftem Gesange; auch das Trio zum zweiten Menuett, abermals G-moll, ist interessant, namentlich ist das erste Motiv im zweiten Theile hartnäckig durchgeführt.[5]

Nr. 5 fehlt in Breitkopf's thematischem und merkwürdigerweise auch in Haydn's Entwurf-Katalog. Zum erstenmale haben wir es mit einem dreisätzigen, besonders bemerkenswerthen Quartett zu thun. Unzweifelhaft war es ursprünglich im Geiste einer Symphonie nicht nur gedacht, sondern auch wirklich so ausgeführt und wäre somit der ersten Symphonie Haydn's noch vorangegangen. Die Benutzung mit 2 Hörnern und 2 Oboen findet sich in Göttweig und in Breitkopf's Sammlung (dort in die Zeit vor 1757 gesetzt). Der Charakter ist ein vorwiegend kräftiger; schon der erste breiter angelegte Satz mit seinen wirkungsvollen Syncopen hat symphonischen Anstrich. Das ruhig gehaltene Andante mit sorgfältig gearbeitetem Basse hält die gleiche Stimmung durchaus fest und schielt ebenfalls wie verstohlen nach der Symphonie. Im letzten Satze geht alles lebhaft zu; kerngesund und frisch in seinem Wesen streift derselbe wohl auch an die Toccata an. Das ganze Quartett,

---

5 In Wien spielten die Florentiner dieses Quartett im November 1870 und das Publicum applaudirte, als hätte es eines der größeren Quartette Haydn's gehört.

namentlich aber der dritte Satz dürfte für etwas vorgerücktere Schüler eine passende Aufgabe im Ensemblespiel bilden. Nebst diesem Quartett findet man auch die späteren Nummern 9 und 11 mit 2 Waldhörnern vor. Diese Verbindung mit Saiteninstrumenten war seinerzeit beliebt; Mozart's Divertimenti (v. Köchel's Katalog Nr. 287 und 334) sind ähnliche Arbeiten; die Hörner blieben auf Naturtöne beschränkt, hatten gelegentlich kurze Soli, füllten nach Bedürfniß die Harmonie aus und verliehen den Tonstücken eine anziehende Tonfarbe.

Nr. 6, wiederum fünfsätzig, wie auch die nächstfolgenden 6 Quartette, hat als 3. Satz ein reizendes Adagio, die Primgeige sich in einer herzinnigen Cantilene wiegend, die andern Instrumente pizzicato als Geleit dienend, dazu das durch Sordinen erzeugte Halbdunkel — eine Serenade, wie sie das rosigste Kind nicht schöner sich wünschen könnte. Im zweiten Menuett fällt in beiden Theilen die ungrade Taktzahl (9) auf, die durch die Einschaltung des 5. Taktes entsteht; beide Violinen, dann Viola und Baß gehen durchaus in Oktaven, der Satz ist demnach eigentlich nur ein zweistimmiger. Das Trio hat wieder Molltonart und schlägt ebenso wieder einen ernsteren Ton an. Der letzte Satz, Presto, fertigt das Quartett mit einigen leichten Strichen rasch ab.

Nr. 7 hat einen kerniger ersten Menuett; im Trio, wiederum Moll und von besonderer Erfindung, wiederholt sich das Anfangsmotiv hartnäckig bis zum Schlusse. Im Adagio, ein längerer Satz in einem Theile, ist die erste Violine die tonangebende; ein munteres doch sicher angelegtes Allegro beschließt das Ganze.

Nr. 8 hat wieder zwei Trio in Moll und jedes originell; im 3. Satz, Adagio, wagt sich die erste Violine zum erstenmal an Terzen- und Sextgriffe und vor und nach der Fermate gewinnt dieser längere Satz noch an Interesse. Der letzte Satz ist voll neckischer Einfälle, siehe namentlich vor der Haltpause die erste Violine.

Nr. 9 hatte ursprünglich einen Aufputz von 2 Hörnern; so findet man es in Haydn's Entwurfkataloge (Div. ex E-mol a sei), in der Zittauer- und Breitkopf-Sammlung, in Breitkopf's Katalog 1765 (Cassatio Nr. 4) und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 1). Der erste Satz hat vorwiegend kräftigen

Allegrocharakter. [6] Der kurze aber hübsche 3. Satz, Adagio mit Sordinen, hat eine leicht an Mozart streifende Gesangsmelodie und eine wohlgesättigte Begleitung. Der zweite Menuett ist alternativo, d. i. nach demselben wird das Trio, dann nach jeder Wiederholung des Menuett eine der folgenden 3 Varianten gespielt und endlich mit dem Menuett, in dem die viermal von allen Instrumenten ausgeführten Pizzicatoaccorde sich glänzend abheben, geschlossen. Der letzte Satz, Allegro, harmonirt ganz wohl mit dem ersten Satz; man vergleiche das kräftige Anfangsmotiv, das wie ein Wahlspruch anhebt und im zweiten Theile gleich einem Aufruf vom Baß viermal wiederholt wird.

Nr. 10 zeigt uns, gleich so manchen der früheren Sätze, wie im Verlauf der Arbeit Haydn die Kräfte gewachsen sind. Gleich der erste Satz spricht dafür; von guter Wirkung ist hier namentlich die, den Haltpunkt einleitende Steigerung und der piano-Einsatz nach der Generalpause. Der dritte Satz, F-moll, Adagio non troppo, ist ein edler Gesang, der auch in einem reiferen Werke Haydn's würdig seinen Platz ausfüllen würde. Das zweite Trio ergeht sich im zweiten Theile, der Natur des $^3/_4$ Taktes widerstrebend, in humoristischem Wechsel von Achtel- und Viertelnoten. Das frische Allegro des letzten Satzes entspricht dem Werth der übrigen Sätze.

Nr. 11 ist das dritte Quartett, das sich in Breitkopf's Sammlung und thematischem Kataloge und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 3) mit dem Zusatz zweier Waldhörner vorfindet. Im ersten Satze scheinen sich die Instrumente wohlgefällig auf dem Anfangsmotive zu wiegen; im zweiten Theile tritt gegen das Ende ganz unmotivirt ein Adagio von nur 3 Takten auf, das uns mit seinem Trugschluß und der Haltpause etwas Besonderes erwarten läßt; doch unbekümmert um unsere Neugierde geht es mit dem ersten Motive keck auf der Tonica der Hauptonart weiter, in elf Takten dem Schlusse zueilend. Interessant ist wieder das erste, in allen Stimmen meisterhaft ausgearbeitete Trio, D-moll. Im dritten Satze, Largo cantabile, hat die erste Violine eine besonders breite Cantilene, von der 2. Violine und Viola meist in Syncopen

---

6 Haydn's Katalog sagt Allegro moderato, nicht molto, wie die verschiedenen Ausgaben bezeichnen.

begleitet. Auch das 2. Trio ist eigenthümlich behandelt; die hier von Violine und Viola ausgeführten Solostellen hatten ursprünglich die Hörner. Der letzte Satz, Presto, ist eines der bisher kürzesten und beweglichsten Finale Haydn's, in dem die erste Violine in leichtem Sechzehntelfluge dahineilt — ein unverkennbarer Vorläufer des so wohlbekannten Paradesatzes aus dem D-dur-Quartett op. 65.

Nr. 12 beginnt mit einem gemüthvollen Thema mit Variationen und kurzem Coda; wer von den Primgeigern Triller liebt, wird die dritte den übrigen Variationen vorziehen. Das erste Trio hat ein durchgeführtes Triolenmotiv, von dem sich nur der Baß ferne hält. Zum zweitenmale begegnen wir als dritten Satz einem Presto; keck hingeworfen, trifft sein Thema die gesunde Volksweise, die auch der As-dur-Absatz anschlägt; es ist die helle Freude, die sich's in fast ausgelassenem Jubel wohl sein läßt. Um so ernster stimmt der darauffolgende Menuett und namentlich dessen Trio, B-moll, das sich jedoch gerade diesmal leider nur in der knappesten Grenze von 8 und 8 Takten hält. Ein lebhaftes Presto schließt dies wunderliche Quartett, dessen Sätze sich nur ungern zu einem Ganzen fügen zu wollen scheinen.

Nr. 13, viersätzig, wählt zum frischen ersten Satze endlich auch den Viervierteltakt. Ein markiger Charakter herrscht hier vor; zu beachten ist das Baßmotiv im 24. Takte, das dann zweimal wiederkehrt, jedesmal von der Viola imitirt, während die erste Violine mit einem neuen Motive dreimal ansetzt. Das erste Trio bewegt sich im echten Volkston; von hübschem Effekt sind hier die eingeschalteten Pizzicatostellen. Als dritter Satz folgt ein Andantino grazioso, $^6/_8$ Takt, beide Violinen con sordini, Viola und Baß pizzicato; die erste Violine hat den Gesang, die zweite begleitet in Sechzehnteln. Es ist eine ausgesprochene Serenade voll kindlicher Einfalt, Seligkeit und Unschuld, ein Rosenbusch, der uns mit neidloser Freigebigkeit mit Blüthen überschüttet und uns alles Leid der Welt vergessen läßt. Nur das keuscheste Gemüth, dem jeder unreine Gedanke fremd war, konnte so in Tönen dichten. Das Ebenbild dieser Serenade werden wir weiter unten kennen lernen. Der letzte Satz, ein lebensfrohes Presto, leitet pianissimo mit gehaltenen Noten ein, gleichsam ein Sinnspruch, der am Schlusse wieder-

kehrt; bei dem letzten Eintritt des Hauptthemas finden wir abermals den Zusammengang in Octaven.

Nr. 14 ist das zweite Quartett mit nur drei Sätzen: ein Andante (Fantasia) mit Variationen, ein hübscher Menuett mit leierartigem Trio und ein Presto, das weit vorgreift; letzteres, in der Anlage breiter und freier, ist der längste aller bisherigen Sätze (508 Takte), voll humoristischer Laune, Heiterkeit und reicher Abwechselung an Ideen, wohl entsprechend dem lebhaften Finale einer komischen Operette, der hier eben nur der entsprechende Text fehlt; auch treten hier marschartige und im Volkston gehaltene Parthien auf, etwa zur Zeit beliebte Melodien.

Nr. 15, viersätzig, beginnt und schließt mit Presto; dem ersten Satze folgt ein Largo, das der ersten Violine Gelegenheit zu schönem Vortrag bietet und ihr zum erstenmale auch Octavengriffe zumuthet. Menuett und Trio sind reizend; der Menuett, eine Art Musette, das Trio, wiederum Moll, vielleicht das schönste der ganzen Sammlung. Auch hier ist Haydn wieder um zwanzig und mehr Jahre voraus. Eingeschoben in eines der späteren Quartette würde kaum Jemand dessen frühzeitige Entstehung ahnen. Das Becker'sche Quartett hat dieses immerhin bedenkliche Verfahren wirklich und mit Glück bei Gelegenheit der Aufführung des Quartetts, op. 65, Nr. 5, versucht. Der letzte Satz stellt sich dem des vorhergehenden Quartetts durch ergötzlichen Humor an die Seite.

Nr. 16 ist das einzige Quartett von nur zwei Sätzen. Der erste birgt so manche schöne Stelle; man beachte die Takte von 33 aufwärts (bei Takt 37 mit dem Anklange an das reizende Terzett, A-dur $^6/_8$, aus Don Juan), die Takte 51 und weiterhin, bei Takt 58 die in Octaven beginnende Melodie, von erster Violine und Viola geführt, die letzten 12 Takte beider Theile mit der Licenz in der ersten Violine. Der zweite Satz, zum erstenmale mit Adagio und Presto wechselnd, hat vorwiegend kräftigen Charakter.

Nr. 17, viersätzig, wie auch das nächstfolgende Quartett, klingt mit seinem frischen und lebendigen ersten Satze wiederholt an populäre Melodien an. Das Andante cantabile bedarf keiner weiteren Anpreisung, es ist die zuerst durch das Florentiner Quartett bekannt gewordene einfache und doch so reizende

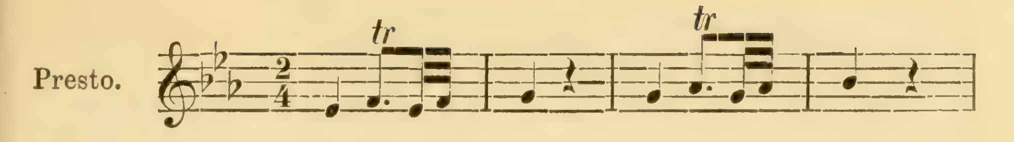
Serenade, die in unsern Tagen in unzähligen Arrangements als rasch erkorener Liebling ihren Weg durch die Welt genommen hat. Die willkürliche Bezeichnung entspricht dem lieblichen Charakter dieses Tonstückes, dem bei aller Naivetät und kindlicher Einfalt ein leiser Anflug von Sehnsucht (siehe Takt 25 aufwärts vor dem Schlusse) gar wohl ansteht. Auch der gleiche Gefühlsausdruck bei Haydn und Mozart verdient Beachtung (vergl. Takte 22—24 vor dem Schlusse und die erste Arie der Zerline bei der Stelle starò quì come agnellina). Ein Scherzando, luftig und lustig, bildet diesmal den Schluß.

Nr. 18 bringt im ersten Satze, 2. Theil, eine breit ausgesponnene Durchführung. In dem sorgfältig ausgeführten Adagio hat die melodieführende erste Violine reich verzierte Gänge. Im Menuett mahnen die ersten und letzten Takte unwillkürlich an die Weise eines Wallfahrtsliedes; das Trio hält sich im lustigeren Volkston. Das lebendige Scherzando zum Schlusse überschüttet uns noch mit einer Fülle populärer Melodien, siehe besonders die Takte 13—20.

Außer diesen 18 Quartetten finden wir noch vier vereinzelte Nummern in Breitkopf's thematischem Kataloge, von denen aber nur eine einzige, wie wir schon S. 258 gesehen haben, bei Haydn wenigstens unter den Divertimenti aufgenommen ist. Auch die geistlichen Stifte Göttweig und Kremsmünster und die Zittauer Sammlung zählen noch einige weitere Quartette auf [7], durch deren nähere Bekanntschaft wir aber nichts gewinnen. Doch sei hier das erwähnte Quartett (Breitkopf's Katalog 1765: VIII Quadri, Nr. 6) hier einbezogen, da es unzweifelhaft echt Haydnisch ist, noch in die 50er Jahre fällt und von Haydn selbst in seinem Entwurfskataloge, wie auch in der Breitkopf-Sammlung mit bemerkenswerther Achtsamkeit als „ein nicht gestochenes Quartett" bezeichnet ist, das er also nicht gerade vergessen wissen wollte. Hier folgt der Anfang des ersten Satzes:

---

7 Auch hier wie bei den Quintetten finden wir Haydn's Namen mißbraucht. Es erschienen: Sei Quartetti per due Violini, Alto e Violoncello dall' Sig. Gius. Hayden à la Corte di Vienna. Opera XXII. à Paris chez Mr. Durieu, musicien et éditeur etc., imprimé par Bernard.



Wie es vorliegt, reiht sich dieses auf die Seite geschobene Quartett den schwächeren Divertimenti an; von keinem der fünf Sätze ist etwas speciell Bemerkenswerthes zu sagen. Im ersten Satz wird das von der ersten Violine zuerst allein aufgestellte Motiv dann von je zwei Instrumenten wiederholt, auch in der Umkehrung wiedergebracht; mehrere Themas treten auf, aber keines zeigt fruchtbringende Kraft. Die sonderbare Taktzahl im ersten Menuett (7) wird durch Einschaltung des fehlenden dritten Taktes (muthmaßlich ein Versehen des Copisten) etwa durch Wiederholung des zweiten Taktes ausgeglichen. Das Trio, C-moll, fast nur aus dem Motiv der zweiten Violine gebildet, bietet ein bewegtes Bildchen. Im Adagio, B-dur, ist die erste Violine melodieführend; die zweite Violine und Viola begleiten durchaus imitirend in Gruppen von Achtelnoten und geben dadurch auch diesem Satze Beweglichkeit. Nach dem zweiten Menuett folgt das Finale, ein gesprächiges Presto, dessen Durchführungsgruppe im zweiten Theile das Hauptmotiv zu Grunde liegt. Dieses Quartett kann nur gleichzeitig mit den ersten Nummern dieser Gattung entstanden sein; nachdem aber Nummer auf Nummer besser glückte, mag sich Haydn allerdings nicht haben entschließen können, die Zahl derselben durch ein im Grunde doch schwächeres Produkt zu vermehren, das ihm wohl nur in der Erinnerung an die seitdem durch Fleiß und rastloses Studium errungenen Fortschritte auch später noch begreiflicherweise Interesse einflößen mußte.

Wenn auch obige 18 Quartette noch nicht alle wesentlichen Erfordernisse dieser Kunstgattung besitzen, so lernen wir doch, und dieses kann nicht oft genug betont werden, gerade an ihnen Haydn's künstlerische Entwickelung in lohnendster Weise kennen, und sie werden, ab und zu im Wechsel mit seinen größeren Quartetten in geselligen Kreisen gespielt, nicht allein dem historischen Interesse genügen, sondern mitunter auch überraschend anregend wirken, nur muß man den richtigen Maßstab an sie legen und nicht vergessen, daß sie sich aus sich selbst heraus-

arbeiten mußten, Setzlinge desselben Erdreichs, dem in ihren Nachfolgern die schönsten Früchte entsprossen.

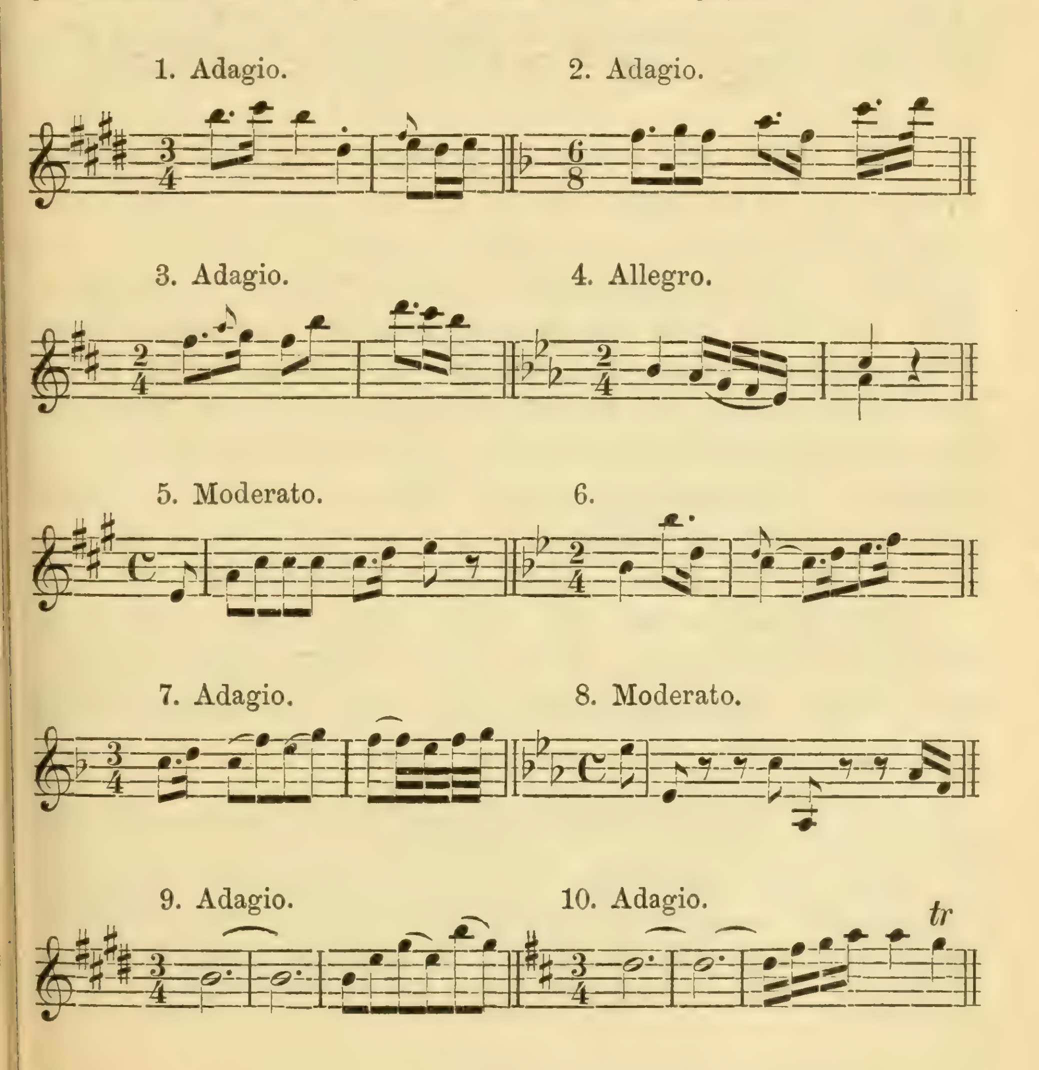
Zu Haydn's Jugendzeit waren Streich-Trios sehr beliebt; die hinreichende Harmonie, welche mit 3 Instrumenten erzielt werden kann und die größere Leichtigkeit, die erforderlichen Spieler zusammen zu bringen, ermunterte wohl hauptsächlich die Componisten zu derartigen Arbeiten. Ursprünglich waren es, genauer betrachtet, eigentlich nur Solos mit Begleitung zweier Instrumente; bald jedoch fing man an jedes Instrument concertirend zu behandeln und nannte die Trios dann auch Symphonien (vergl. S. 333). Porpora z. B. gab in London im Jahre 1735 Sei Sinfonie di Camera für 2 Violinen und Baß heraus, die aber noch höchst ärmlichen Instrumentalsatz bekunden. Unter die ersten Componisten, welche für 3 obligate Instrumente schrieben, werden Sammartini, Palladini, Gasparini, Tartini und Jomelli gezählt. Ph. Eman. Bach componirte zu Ende der 40er Jahre Trios (sie erschienen mit langer eigenthümlicher Vorrede bei Schmidt in Nürnberg), welche noch ganz der alten Schule angehören.[8] Breitkopf's thematischer Katalog (1762) nennt eine lange Reihe Componisten in diesem Fache. Darunter J. Seb. Bach, F. W. Bach, Benda, Brioschi, Cammerloher, Enderlein, Fasch, Gebel, Graun, Gravina, Harrer, Händel, Janitsch, Krause, Martino, Moselle, Leop. Mozart, Neruda, Paganelli, Perez, und unter den Wienern: Fauner, Holzbauer, Kohaut, J. G. Orsler, Pichler, Reutter und Wagenseil. Daß Haydn schon zu Anfang der 50er Jahre und gewiß auch bei Fürnberg Trios componirte, haben wir früher gesehen; was darüber noch S. 259 vorläufig gesagt wurde, findet hier die nöthige Ergänzung. Die erste Anzeige von VI Trios erscheint in Breitkopf's „Verzeichniß musikalischer Bücher" („Anhang einiger neuer geschriebener Musicalien") im Jahre 1763. Dieselben sind dann im thematischen Kataloge von 1766 genauer bezeichnet. Ein zweites Halbdutzend und zwei vereinzelte folgten im Jahre 1767.[9] Eines ausgenommen, stehen sie alle in Haydn's

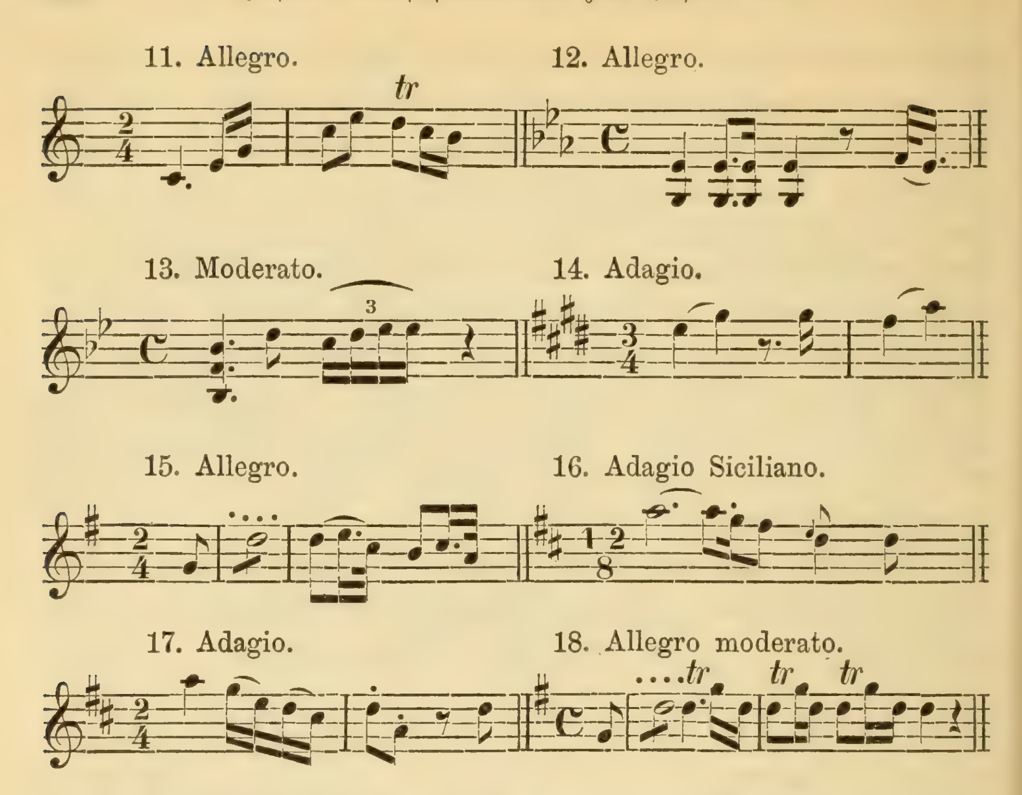
8 C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach, S. 59.

9 Diese erschienen gestochen bei La Chevardière, Sieber u. A. in Paris und zum Theil auch als op. 8 bei Hummel in Amsterdam.

Katalog und sind Originalwerke, ebenso die in diese Zeit fallenden zwei Nummern aus der Simrock'schen Sammlung und die 6 bei T. Mollo (Artaria) in 2 Heften erschienenen Trois Trios originaux. Von den bei Haydn angeführten 21 Nummern sind somit 16 veröffentlicht; 1 Trio ist in geschriebenen Stimmen in der Artaria-Sammlung, 4 sind verschollen. Artaria besitzt ferner noch eine Anzahl in Stimmen ausgesetzter Trios, die wohl ebenfalls zum Theil original sein dürften, obwohl sie bei Haydn fehlen (einige erschienen bei Simrock); vorzugsweise aber sind es in mannigfacher Besetzung übertragene Barytonstücke, die dann, oft abermals umgeschrieben, durch den Druck veröffentlicht wurden.

Es folgen nun hier nach Haydn's Katalog (mit Ausnahme der dort fehlenden 2 letzten Nummern) die Anfänge jener Original-Trios, die der Zeit bis Ende 1766 angehören:





Von diesen Trios sind in Breitkopf's Katalog im Jahre 1766 angezeigt die Nummern 15, 11, 13, 14, 10, 12; im Jahre 1767 Nummer 1 bis 4, 7 und 9, ferner 17 und 6.[10] Bei T. Mollo (Artaria) erschienen in neuer Auflage die im Jahre 1774 vom k. k. priv. Realzeitungscomptoir angezeigten Trois Trios orginaux pour deux Violons et Violoncelle (2 Hefte), hier die Nummern 12, 16, 15; 3, 2, 4 (also, mit Ausnahme von Nr. 16 nur eine Reproduction einzelner Nummern der vorgenannten Sammlungen); bei N. Simrock erschienen im ersten Hefte der Trios die Nummern 5 und 8[11]; Nr. 18 ist das vorletzte der in Amsterdam erschienenen 6 Trios, op. 8.

Mit Ausnahme von Nr. 5 und 18 sind alle Trios dreisätzig (Nr. 5 hat 2, Nr. 18 dagegen 4 Säße), meistens Allegro oder Adagio, Menuett, Presto oder Tempo di Minuetto (zum

---

10 Nr. 17 ist in der Artaria-Sammlung; Nr. 6 ebenfalls, aber unter der Bezeichnung Violino solo, Viola concertata, con Basso.

11 Six Trios pour deux Violons et Violoncelle a l'usage des commançans. Cahier I. Die andern Nummern sind in der vorerwähnten Artaria-Sammlung; ebenso im 2. Hefte die Nummern 1 und 4; dagegen sind die andern nur übertragene Baryton-Trios.

Theil mit Variationen). Die Sätze sind fast alle zweitheilig, die erste Violine reich figurirt; vortheilhaft hervortretend sind die Nummern 1—4, 7—9, 13, 14, 16 und 18, obwohl Haydn's Eigenthümlichkeit hier nur erst angedeutet ist; vergebens würde man hier nach ähnlichen überraschenden Sätzen suchen, wie sie die Quartette bieten; der Abstand ist bedeutend und läßt den Werth und Fortschritt der letzteren erst recht erkennen.

Von einem näheren Eingehen in die S. 230 erwähnten Trios und in mehrere andere Serien müssen wir hier Umgang nehmen; sie würden uns in einen ermüdenden Irrgarten führen, dessen Wege zu verfolgen bei der geringeren Bedeutung dieser kleineren Arbeiten kaum der Mühe verlohnen würde.

Haydn schrieb auch Streich-Duette, die aber in spätere Jahre fallen, doch sei schon hier bemerkt, daß die meisten der im Druck erschienenen Serien zu 3 und 6 Duetten nur Arrangements aus verschiedenen Werken Haydn's sind, daß wir jedoch in den, in den 70er Jahren componirten, wiederholt und noch in neuerer Zeit neu aufgelegten 6 Violinsoli mit Violabegleitung wirkliche Originalwerke besitzen.

Daß sich Haydn in der ersten hier in Frage stehenden Lebensepoche als Claviercomponist ungleich langsamer entwickelte, als in den vorerwähnten Fächern, beweisen die uns aus jener Zeit erhaltenen Clavierstücke jeder Art hinlänglich. Aus der frühesten Zeit besitzen wir kleine Divertimenti, Variationen, Sonatinen; etwas später folgen größere Solostücke und Concertinen mit Begleitung und endlich einige Sonaten, Trios und Concerte. Es sind fast durchschnittlich der Ausführung und dem Ausdruck nach anspruchslose Musikstücke, die keine Nachfolger von Bedeutung ahnen lassen. Eine größere Anzahl mögen außerdem verloren gegangen sein, indem sie in den Händen der Schüler blieben, für die sie, dem augenblicklichen Bedürfnisse genügend, geschrieben wurden. Wir müssen auch hier im Auge behalten, was zu gleicher Zeit im Clavierfache erschienen war, denn sicherlich wird Haydn, so außerordentlich angeregt durch Bach's Sonaten und später doch auch in der Lage, sich manche der angezeigten Werke, schon des Unterrichts halber, anschaffen zu können, sich bemüht haben, seine Kenntnisse

auch nach dieser Richtung zu erweitern. Wenn wir aufs Gerathewohl uns im Jahre 1763 umsehen, um zu erfahren, was denn eigentlich zu jener Zeit von Clavierwerken Jedermann zugänglich war, so finden wir unter den angezeigten Sonaten außer Bach u. a. die Namen Ch. Sigm. Binder (4 Serien von je 6 Nummern), Chellery, Fiocco, Fritsch, Galuppi, Gebel, Gerstenberger, Gräfe, Harrer, Härtel, Hasse, „Giuseppe Hayden" (1 Divert. per il Cembalo Solo, A-dur 2/4, das erstemal, daß Haydn genannt wird), Heinichen, Hurlebusch, J. L. Krebs, Marullo, Nichelmann, Petzold, die beiden Rolle, Schaffrath, Scheibe, Umstadt, Schoberth, Wagenseil in Wien u. s. w. Mit Terzetten sind genannt: Reichert, Roellig, Wagenseil. Mit Concerten (meist mit 2 Violinen, Violoncell und Baß): Adam, Agrell (12 Nummern), Benda, Binder, Birk in Wien, Förster, Graun, Gruner, „Hayden in Vienna" (II Concerti mit 2 Violinen, Violoncell und Baß, C- und F-dur), Homilius, Jenichen, Kirnberger, Matthielli in Wien, Mohrenheim, Jos. Riepel, G. Stephani, Wagenseil (12 Nummern), Wiedner u. A. — Daß Haydn's Fleiß und Talent ihn auch hier schließlich den rechten Weg finden ließ, beweist jede neue Folge seiner Clavierwerke. Noch in die letzten 60er Jahre fallen einige der besseren Sonaten und mit denen aus den nächsten zehn Jahren, die dreimal eine Serie von 6 Nummern aufweisen, hat er uns bereits so kernvolle Stücke geliefert, daß sie seitdem in unzähligen neuen Auflagen erschienen und noch heutzutage zu denen gezählt werden, die den Grundstock der klassischen Clavierliteratur bilden. Was die frühesten Werke betrifft, würden wir, uns nur nach ihrer späten Veröffentlichung haltend, in der Zeitbestimmung ihres Entstehens zur größeren Hälfte irre gehen, wenn uns, nebst ihrer an sich nicht zu verkennenden Schreibweise, nicht die vorhandenen Abschriften und einige Autographe die Sache erleichterten. Haydn ist in seinem Kataloge auch in der Rubrik der Clavierwerke nichts weniger als vollständig, doch hat er hier, mit wenig Ausnahmen, mehr als sonst die Werke früherer und späterer Epoche getrennt und bei ersteren mit merkwürdiger Treue sogar einen Theil der unzweifelhaft frühesten und schwächsten Nummern, die nicht einmal in Abschrift erschienen waren, ebenfalls aufgenommen; möglich, daß ihm dieselben als die bescheidenen Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn lieb und werth

geworden waren. Die Versetzungen einzelner Sätze, nicht nur in ein und demselben Tonstück, sondern auch in Transponirungen nach andern Stücken, bereiten auch hier mitunter fast peinliche Verwirrung. In ähnlicher Weise hat Haydn später selbst bei größeren und ganz verschiedenen Werken ein und denselben Satz wiederholt benutzt. Wenn man von den kleineren Erstlingswerken absieht, sind nahezu 50 noch vorhandene Clavierwerke nach Haydn's eigener Bestätigung in die Zeit bis 1766 zu setzen, und zwar: 20 Solostücke (darunter 11 Sonaten, 7 Divertimenti und 2 Variationenhefte); 18 Concerte, Concertinen, Divertimenti und 1 Partita; 7 Terzette (6 Trios und Divertimenti und 1 Capriccio).

Von diesen Werken sind noch heute im Druck vorhanden 6 Nummern (4 Sonaten, 1 Trio, 1 variirtes Thema); in Abschrift veröffentlicht wurden 23 Nummern; 14 Stücke sind nicht veröffentlicht, aber im Manuscript vorhanden und meistens auch bei Haydn angeführt; 4 Nummern liegen bis jetzt in Autograph vor 1 (Concert und 1 Concertino aus dem Jahre 1760, 2 Divertimenti mit Begleitung aus dem Jahre 1764).

Diese, theils veröffentlichten, theils noch vorhandenen, verloren gegangenen oder von Haydn nicht anerkannten Claviercompositionen sind in nachstehendem Verzeichnisse übersichtlich zusammengestellt.

Solostücke.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Katalog.

1763. I Divertimento, A-dur 2/4.
1766. V Soli, 1. G-dur C, 2. G-dur 2/4, 3. C-dur 2/4, 4. F-dur 2/4, 5. D-dur 3/4 (Nr. 3 ging verloren).
1767. V Sonaten, 1. C-dur 2/4, 2. G-dur 3/8, 3. A-dur 2/4, 4. E-dur 2/4, 5. D-dur 2/4 (Nr. 1 und 2 gingen verloren).
1767. VI Scherzandi accomodati per il Cembalo (siehe S. 186).
1771. Minuetto con XX Variazioni, D-dur 3/4.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

X Divertimenti, von denen 8 verloren gingen.

Terzette (mit Violine und Violoncell).

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Kataloge.

1766. IV Terzetti, 1. F-dur 3/4, 2. G-moll C, 3. C-dur C, 4. Es-dur C (Nr. 3 von Haydn nicht anerkannt).
1767. I Terzett, G-dur 2/4, von Haydn nicht anerkannt.
1769. I Terzett, B-dur C, ging verloren.
1771. IV Divertimenti, 1. D-dur 3/4, 2. D-dur 2/4, 3. A-dur 3/4, 4. E-dur 2/4 (Nr. 1—4 gingen verloren, Nr. 2 von Haydn nicht anerkannt).

Concerte und Divertimenti.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's Katalog.

1763. II Concerti mit 2 Violinen, Viola, Baß, 1. C-dur 2/4 (in Haydn's Katalog als Orgelconcert bezeichnet), 2. C-dur C ging verloren.
1766. III Concerti, 1. F-dur 2/4, mit 2 Violinen, Viola, Baß, 2. F-dur 2/4, mit Violin princ., 2 Violinen, Viola, Baß, 3. C-dur C, mit 2 Violinen, 2 Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. und Baß.
1767. II Concerti, 1. D-dur C, mit 2 Violinen, Viola, Baß (Haydn's Katalog), 2. G-dur 2/4, mit 2 Violinen, 2 Violen, Baß.
1771. III Concerti, 1. C-dur 2/4 ging verloren, 2. C-dur C mit 2 Violinen und Baß (Autograph, Concertino 1760). 3. F-dur C mit 2 Violinen, Violetta und Baß, 2 Hörner ad lib. (Haydn's Katalog).
1772. I Concerto, C-dur C, mit 2 Violinen und Baß.
1773. I Divertimento, C-dur 2/4, mit 2 Violinen und Baß (Autograph 1764).
1774. I Partita, Es-dur 2/4, mit Violinsolo, 2 Violinen, Viola, Baß, ging verloren.
1774. I Partita, G-dur C, von Haydn nicht anerkannt.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

I Divertimento, C-dur 2/4, mit 2 Violinen und Baß.

In ausgeschriebenen Stimmen im Eisenstädter Musikarchiv.

III Divertimenti mit 2 Violinen und Violoncell, 1. C-dur 2/4, 2. C-dur 2/4, 3. F-dur C.

Wir folgen nun den einzelnen Nummern, insofern sie Anlaß zu Bemerkungen bieten.

Solostücke.

1763. Ein dreisätziges, schon früher erwähntes Divertimento, die erste Haydn'sche Composition, die man öffentlich angezeigt findet und die sich in Abschrift noch auf der Berliner Hofbibliothek erhalten hat. Der instruktive Zweck dieser Arbeit ist unverkennbar. Dem frischen Allegro folgt ein Menuett, A-dur, der — ein seltener Fall — in einer der nächstgenannten Nummern als Trio in Moll wieder erscheint; der letzte Satz, Presto $^3/_8$, entspricht dem Charakter des ersten Satzes.

1766. V Soli. Die erste Nummer, G-dur C (Haydn's Katalog Nr. 17), erschien als Sonate in Breitkopf und Härtel's oeuv. compl. Cahier XII, Nr. 2, in der neuen Sonatenausgabe Nr. 21.[12] Ihr Bau ist einfach und klar und macht sie noch heutzutage zum Unterrichtszwecke empfehlenswerth. Nummer 2, G-dur $^2/_4$, findet sich als Divertimento nur noch handschriftlich auf der Berliner Hofbibliothek. Auch dieses sehr kurz gehaltene Divertimento (der letzte Satz zählt nur 24 Takte) konnte wohl nur für den frühesten Unterricht bestimmt gewesen sein. Bemerkenswerth ist der erste Satz, der, nach F-dur transponirt, als dritter Satz in der hier nachfolgenden Nummer 4 wieder erscheint. Diese Nummer hat sich in Abschrift auf der Berliner Hofbibliothek erhalten und zwar als Solo und als Terzett; das Solo ist dreisätzig; im Terzett kommt noch ein Andante hinzu. Es ist dies die so eben erwähnte Nummer mit dem nach F transponirten Satz und dem weiter oben bezeichneten Menuett in Dur, der hier als Trio in Moll wiederkehrt — eine Combination, die beweist, wie sehr sich die Fäden der Haydn'schen Composition mitunter verwirren. Die 5. Nummer, D-dur $^3/_4$, ein Andante mit fünf Variationen, ist ebenfalls in Abschrift auf der Berliner Bibliothek. Auch mit diesen Variationen ist lediglich dem Schulzwecke ein Opfer gebracht.

1767. V Sonaten. Als Ersatz für die verloren gegangenen ersten zwei Nummern liegen dagegen die folgenden drei im Druck zur Hand. Sie erschienen schon in den oeuvr. compl. Cahier XI,

---

12 Litolff, Holle Nr. 33, André Nr. 21.

Nr. 11, 12 und XII, Nr. 3 und in neuer Ausgabe bei Breitkopf und Härtel als Nr. 33, 34, 22.[13] Bei der vierten Sonate war übrigens Haydn in der Bestätigung selbst schwankend. Hervorzuheben ist in Nummer 3 in harmonischer Beziehung das Trio, A-moll; in Nummer 4 der Menuett sammt Trio und das neckische Finale von echt Haydn'schem Humor; in Nummer 5 der ernst gemessene erste Satz mit seiner organischen Durchbildung und formellen Abrundung; auch das Trio, D-moll, hat vorwiegend ernsten Charakter, während im munteren Presto die frohe Laune wieder die Oberhand gewinnt. In Haydn's Katalog ist übrigens nur die letzte Nummer verzeichnet.
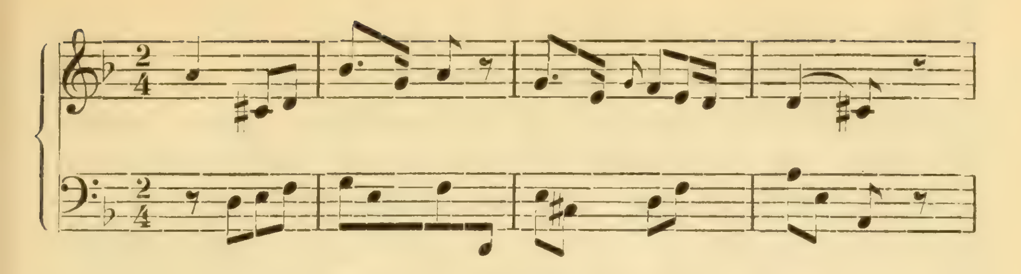
1771. Menuett mit Variationen. In Haydn's Katalog sind 20 Variationen angegeben; in den oeuvr. compl. (Breitkopf und Härtel) Cahier IV, Nr. 7, sind deren 18, ebenso in der Holle'schen Ausgabe (Nr. 40). Artaria gab die „Arietta" mit 12 Variationen heraus; unter diesen ist Nr. 9 in den vorgenannten Ausgaben nicht enthalten. Diese Variationen sind einfache, melismatische Themaverzierungen, die wiederum nur einen instruktiven Zweck verfolgen.

X Divertimenti, in Haydn's Katalog verzeichnet und von ihm als frühe Arbeiten anerkannt. Die noch in Abschrift erhaltenen zwei Nummern, C-dur 3/4 und D-dur C, befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Einer der Menuetts in der zweiten Nummer ist Fièra di Venezia betitelt. Auch diese Stücke waren ohne Zweifel nur für angehende Schüler geschrieben.[14] Unter den verschollenen Nummern, deren Anfangstakte wenig versprechen, ist jedoch der Verlust des bei Haydn unter Nummer 3 angegebenen Divertimento zu bedauern, da hier das Thema (und dieses ist bei Haydn fast immer für den Werth eines Tonstückes entscheidend) etwas Besseres verspricht. Für den Fall, daß sich diese Nummer irgendwo erhalten hat, sei hier der Anfang (ursprünglich im Sopranschlüssel) angegeben.

---

13 Litolff, Holle Nr. 30, 31, 34; André Nr. 31, 34, 22; ferner erschien Nr. 34 u. 22 bei Peters, Cahier II, Dix Sonates faciles, Nr. 17 u. 14.

14 Die Berliner Hofbibliothek besitzt außerdem in Abschrift noch mehrere leichte Divertimenti, die aber weder bei Haydn noch sonst irgendwo verzeichnet sind.



Terzettte.

1766. IV Terzetti. Nr. 1, F-dur ³/₄, besitzt die Berliner Hofbibliothek in Abschrift. Die Violine ist im ersten und zweiten Satze dem Clavier ebenbürtig; Nachahmungen, Austausch in Melodien und Passagen geben denselben ein bewegtes Spiel; als letzter Satz folgt Menuett und ein ungleich längeres Trio. Nr. 2, G-moll C, ist in den oeuvr. compl. Cah. X, Nr. 5, dann neu erschienen unter Nr. 16 bei Breitkopf und Härtel, Holle und André. Dieses Terzett hält in allen drei Sätzen den Charakter bestimmter Entschiedenheit fest. Nr. 3 mit seinem nichtssagenden Thema hat Haydn nicht anerkannt. Nr. 4, Es-dur C, ist in Haydn's Katalog als Divertimento mit Begleitung von Violine, 2 Hörnern und Baß eingetragen. Es existirt nur in Abschrift auf der Berliner Bibliothek (statt Hörner sind 2 Violen). Diese Nummer zählt zu den schwächeren; es fehlt die nöthige Einheit und Ruhe und selbst der Schlußsatz entbehrt der an Haydn gewohnten Gedrungenheit.

1771. IV Divertimenti. Nachdem Nr. 1 und 4 verloren gingen und Nr. 2 von Haydn nicht anerkannt wurde, bleibt nur Nr. 3, A-dur ³/₄, zu erwähnen; es ist als Capriccio bezeichnet und als solches in Eisenstadt und in der Zittauer Sammlung vorhanden. Die drei Sätze (Allegretto, Menuett und Allegro) eilen auf glatter Oberfläche leicht dahin und ist besonders der erste Satz mit Läufen und kleinem Zierrath reich ausgestattet.

Concerte und Divertimenti.

Was Haydn's Clavierwerke betrifft, von denen sämmtlich oben angeführte Nummern in die Zeit bis 1766 fallen, genügt es, dieselben summarisch zu besprechen, denn sie erheben sich weder durch musikalischen Gehalt noch durch Spieltechnik zu wesentlicher Bedeutung. Der größere Theil war von Breitkopf, von

Westphal in Hamburg und Traeg in Wien angezeigt, doch keines derselben erschien je im Druck, wie sich ja selbst von Haydn's spätern Concerten nur zwei, in G- und D-dur, dieses Vortheils erfreuten; und auch von diesen erlangte nur letzteres mit seinem lebensfrischen Finale und den ungarischen Anklängen besondere Beliebtheit, so daß es sogar häufige Auflagen erlebte. Artaria kündigte dasselbe 1784 ausdrücklich mit dem Beisatze an: „Das einzige Clavier-Concert Haydn's, das bisher im Stich erschienen ist." So sehr auch beide Concerte die früheren überragten, konnte doch „Cramer's Magazin für Musik" (1786) die Bemerkung nicht unterdrücken: „Man wird jetzt fast ein wenig mißtrauisch, das alles für Haydn's Arbeit auszugeben, was in seinem Namen herauskömmt." Es waren dies die letzten Clavierconcerte, die Haydn componirte und gerade in dieser Zeit übernahm es Mozart, durch eine Reihe herrlicher Schöpfungen diesem Zweige der Clavierliteratur eine ganz neue Seite abzugewinnen und alle seine Vorgänger darin zu überflügeln. Haydn aber schuf von da an seine schönsten Solosonaten und Trios, mit denen er über Mozart hinweg, mitunter selbst an Beethoven sich anlehnte. Und dazu trug namentlich auch der vorgeschrittene Clavierbau bei, denn ein gutes Instrument war Haydn so unerläßlich, daß er sich, um neue Aufträge zu erfüllen, eigens die besten Claviere bei seinem Liebling, dem Orgel- und Claviermacher Wenzel Schanz aussuchte. So schrieb er im Jahre 1788 an Artaria: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues Forte-Piano zu kaufen." Es liegt ein merkwürdiger Contrast in dem musikalischen Werth dieser zahlreichen Concerte und den doch gleichzeitig entstandenen Quartetten und Symphonien; es beweist uns dies, daß das Clavier an und für sich Haydn's Individualität weniger zusagte, denn auch in seinen späteren hervorragenden Werken hat er nicht eigentlich eine neue Technik geschaffen; ihre Vorzüge beruhen weitaus auf ihrem musikalischen Kern. So oft er aber ins Gebiet der größeren Paradestücke streifte, trat sein eigenes Ich derart zurück, daß er hier kaum zu erkennen ist, und diese beredte Erscheinung wuchs in dem Maße, als er bei einzelnen Concerten sich ins Ungebührliche ausbreitete, denn unter obigen Nummern befinden sich einige von ungewöhnlicher Ausdehnung, wie sie bei Haydn sonst nir-

gends vorkömmt. Altmodische Läufe und Zierrathen, harpeggirte Accorde und Ueberschlagen der Hände lassen manche Sätze kaum ein Ende finden; so zählt z. B. das erste der 1767 erschienenen Concerte 652 Takte (letzter Satz 387), das zweite Concert 617 Takte (erster Satz 323). Die Begleitung greift bei einigen Concerten tüchtig ein, tritt in den Tuttis orchestermäßig auf und verstärkt Melodie und Harmonie, zuweilen auch mit dem Soloinstrument imitatorisch wechselnd; Durchführungstheile kommen seltener vor, der zweite Theil eines Satzes beginnt wie der erste mit dem Hauptthema, natürlich aber in der Dominant der Haupttonart. Unverkennbar zeigt sich Haydn's ängstliches Festhalten an der von Ph. Em. Bach überkommenen Richtung, der er noch nicht Herr geworden, deren Vorzüge er aber weit vortheilhafter und rascher in den Solos und Terzetten und auf dem Gebiete der Streich-Quartette und der Symphonie zu verwerthen wußte. Es ist gewiß nicht ohne Bedeutung, daß Haydn, der doch in seinen Katalog selbst die unbedeutendsten Divertimenti aufnahm, von seinen Concerten nur vier Nummern anführt und wiederum in unbegreiflicher Weise gerade sein bestes, das erwähnte in D-dur, vergißt.

Sämmtliche Concerte und Concertinos sind dreisätzig (der langsame Satz in der Mitte) — eine Form, die schon von Seb. Bach als vollständig ausreichend für den Zweck eines Concertstückes festgehalten und bis auf den heutigen Tag als Grundsatz beibehalten wurde. Zur Begleitung dienen, wie oben erwähnt, meistens 2 Violinen, Viola und Baß, nur ausnahmsweise treten Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. hinzu. Ein einziges, ebenfalls sehr umfangreiches Concert (siehe 1766, Nr. 2) hat Principal-Violine; Clavier und Violine wechseln in Passagen, zum Theil imitirend, die Begleitung ist reicher als gewöhnlich ausgeführt.

Die Concertinos oder Divertimenti scheinen sämmtlich für zarte Damenhände zur Uebung im Zusammenspiel geschrieben zu sein. Sie alle haben zur Begleitung 2 Violinen und Violoncell; diese Stücke sind denn auch von kleinem Umfange und echt Haydnisch; als Mittelsatz dient regelmäßig ein Menuett sammt Trio, beide in kürzestem Zuschnitte. — Noch ist des ersten der oben angegebenen Concerte zu gedenken, da es in Haydn's Katalog als Concerto per l'organo bezeichnet ist. (Im Entwurf-

Kataloge ist der Beisatz: „e ancora altri due Concerti per l'Organo in C.") Auch dieses Concert ist sehr umfangreich (533 Takte). Dem ersten Satze, Allegro moderato, folgt ein Largo; der Schluß, Allegro molto, ist zweitheilig. Der Stil dieser Sätze hat mit kirchlichem Charakter nichts gemein; es ist ein Concert wie die andern und könnte höchstens als Nachspiel am Schluß des Gottesdienstes gedient haben. Haydn's Eigenschaft als Orgelspieler läßt sich aus diesem Concert ebenso wenig entnehmen, als aus der obligaten, so recht im Geschmacke der damaligen Zeit, bedenklich verzierten Orgelbegleitung seiner Es-dur-Messe und der kleinen sehr beliebten B-dur-Messe.

Es erübigt uns noch, Haydn's Gesangcompositionen näher kennen zu lernen und da haben wir zunächst seiner frühesten Arbeit, der Seite 123 erwähnten Messe zu gedenken. [15] Sie ist, wie wir gesehen haben, für 2 concertirende Sopranstimmen, vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Baß), 2 Violinen, Contrabaß und Orgel gesetzt. Haydn schrieb sie zu einer Zeit, in der er noch ohne wesentliche Beihülfe auf's Gerathewohl im Tonsatz sozusagen herum vagabundirte, glücklich, wenn er Seite für Seite mit Noten ausfüllen konnte, von deren Richtigstellung er sich selbst keine Rechenschaft geben konnte. So unbefangen wie diese Jugendarbeit, die man in jeder Hinsicht mit Interesse und Rührung betrachten wird, hat Haydn wohl keine Gesangcomposition mehr geschrieben; wenn auch eben erst ins Jünglingsalter getreten, war er in seinem Empfinden doch noch das unschuldige Kind, das in der Anbetung Gottes in reinster Frömmigkeit da freudig aufjauchzt, wo der reifere Mann schuld-

15 Eine Menge der Haydn zugeschriebenen Messen sind apokryph; sein thematischer Katalog nennt 15, es sind aber in Wirklichkeit nur 14, denn die kleine Orgelmesse ist zweimal verzeichnet (unter Nr. 4 und 13), das erstemal mit den 2 Anfangstakten, das zweitemal mit dem 3. und 4. Takte beginnend! Daß die erste Messe in Partitur (d. h. Singstimmen und ausgeschriebener Orgelbegleitung) bei Novello in London als Nr. 11 der Haydn'schen Messe erschienen ist, wurde schon bemerkt. Diese Ausgabe ist nach einem Mscpt. des Rd. C. J. Latrobe verfertigt, doch sind darin in der Stimmführung manche Aenderungen vorgenommen, die gar zu offenbar grammatikalischen Fehler verbessert und die 2 concertirenden Solostimmen vereinfacht.

bewußt voll Reue und Demuth vor dem Allmächtigen in die Knie sinkt. Oft genug mag der jugendliche Musiker andere Tonsetzer um die Gabe beneidet haben, den Gottesdienst in Tönen verherrlichen zu können. Jetzt machte er sich selbst an die Arbeit, nach seinen individuellen Gefühlen den Schöpfer zu besingen; je weiter er aber in seiner Aufgabe vorwärts schritt, desto lebhafter mag ihm im Geiste an Stelle seiner eigenen Person eine von der Herrlichkeit Gottes begeisterte, freudig bewegte Christenschaar vorgeschwebt haben. Freude, innigste Freude beseelte ihn und machte seinen Gesang schneller und schneller fließen und manches ernstere Textwort wurde im Taumel mit fortgerissen. Daß er damit die rechte Art zu Gott zu singen träfe, war er eben so fest überzeugt, als er sich bewußt war, zu Gott ja auch auf die rechte Art beten zu können — eine Ansicht, mit der er als Mann einen Kunstjünger abfertigte, der ihn zu einem Urtheil über dessen Messe drängte. Dem ihm später oft gemachten Vorwurf, daß Vieles in seinen Messen des Ernstes entbehre, trat Haydn mit den Worten entgegen: „Ich weiß es nicht anders zu machen; wie ich's habe, so gebe ich es. Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene." Haydn war von Haus aus ein pflichtgetreuer Katholik, der alles, was seine Kirche vorschrieb, ohne ängstliche Prüfung in Ehrfurcht hinnahm; gleich Mozart war er beim Componiren des so wohl bekannten Meßtextes doch jedesmal tief bewegt; er fühlte sich dabei in die Zeit zurückversetzt, wo er als Sängerknabe am Altar oder auf dem Chor seinem Schöpfer diente. Dieselben Gefühle, die Mozart bei seinem Leipziger Besuche in dieser Hinsicht aussprach, beseelten auch ihn und noch nach Vollendung einer seiner letzten Messen konnte er, wie der brave Waldhornist Prinster erzählte, „Thränen der Freude und Rührung vergießen, daß er wieder ein Werk zu Gottes Preis und Ehre zu Stande gebracht habe".[16] Weitere Bemerkungen über Haydn als Kirchencomponist jener Periode

---

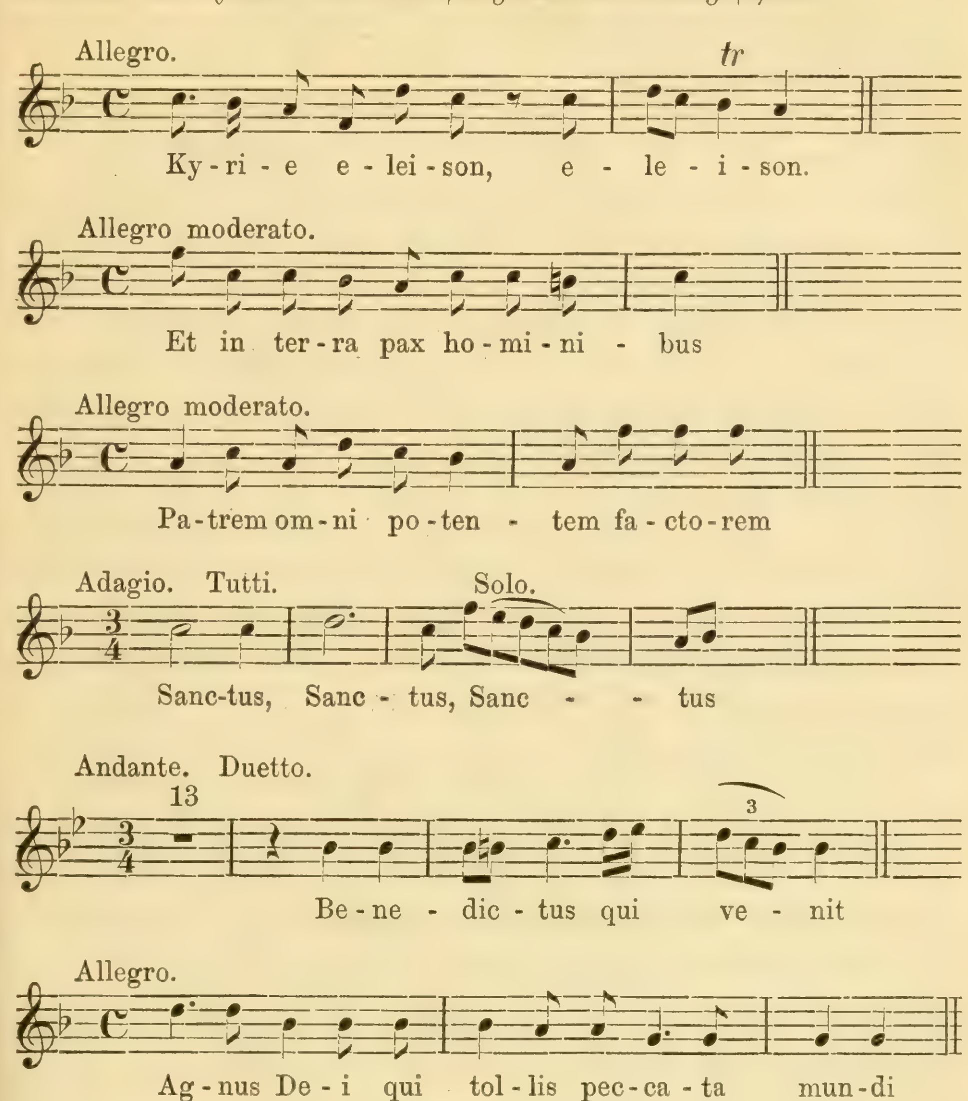
16 Dr. Fr. Lorenz, Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik, 1866, S. 62.

vorbehaltend, in der uns seine im Mannesalter geschriebenen großen Messen vorliegen werden, wenden wir uns wieder seiner ersten zu.

Wir haben bereits erfahren, wie sehr Haydn erfreut war, als er sein längst verloren geglaubtes Erstlingswerk im hohen Greisenalter von ungefähr wieder vorfand; wie die Melodie und ein gewisses Feuer darin ihn aneiferte, trotz seiner angegriffenen Gesundheit noch einmal die Feder zu ergreifen, um der Begleitung Holz- und Blasinstrumente und selbst Pauken hinzuzufügen. Melodie und jugendliches Feuer also waren es, die denselben Greis überraschten, der noch drei Jahre zuvor seine letzte Messe geschrieben hatte, die an Melodienreichthum und Feurigkeit es mit jedem Werke aus Haydn's besten Jahren aufnahm. Seine erste Messe bewahrheitet nun allerdings Haydn's Ausspruch. Die beiden Solostimmen schwingen sich gleich einem Lerchenpaare in die Höhe; es liegt ein wahrhaft kecker Uebermuth in diesen gewagten Passagen, Trillern und Verschlingungen, die schon zwei tüchtig geschulte Stimmen erfordern; ab und zu wechselt mit ihnen der Chor und erhebt sich bei freilich noch mitunter unreifer Stimmführung doch einigemal zu wirkungsvoller Polyphonie; im Allgemeinen ist jedoch die homophone Satzweise vorherrschend, die Oberstimme dominirt und Baß und Mittelstimme ordnen sich ihr unter. Bei den Sätzen, die größere Formen verlangen, reichen am sichtlichsten die Kräfte noch nicht aus; auch wird bei der gleichzeitigen Vertheilung des Textes in verschiedene Stimmen auf den Sinn der Worte wenig Rücksicht genommen. Daß an grammatikalischen Fehlern kein Mangel ist, kann nicht überraschen, die jugendliche Kampfeslust geht aber mit liebenswürdigem Eifer über alles hinweg. Die Violinen halten sich an stereotype Figuren und bemühen sich da, wo es der stehende Brauch gebieterisch verlangt, einen gewissen Glanz zu entfalten und mit geräuschvollen Noten doch eigentlich nichts zu sagen. In der Auffassung und Behandlung im Allgemeinen spiegeln sich so recht die hervorstechenden Eindrücke alles dessen, was Haydn bis dahin als Sänger gehört und miterlebt hatte und das er mit seinen, in der technischen Arbeit noch wenig vertrauten Kräften nach seiner Art wiederzugeben bemüht war.

Ueber die einzelnen Sätze dieser, allenfalls zu einem der

kleineren Festtage bestimmten Messe sei weiterhin noch einiges bemerkt und zuvor deren Anfangstakte vorausgeschickt.



Dona nobis come Kyrie.

Das Kyrie beginnt, dem Herkommen entgegen, mit lebhaftem Zeitmaß, das ebenso wenig als der Ausdruck selbst, der Deutung der ernsten, flehentlichen Worte entspricht. Gemeiniglich begann man hier in langsamem, feierlichen Tempo, das bei dem Christe eleison in lebhaftere Bewegung überging. Auch Haydn hat seine späteren Messen mit Adagio oder Largo begonnen; nur zwei (die Nelson- und die große Orgelmesse) haben zum Anfang Allegro moderato, die 6/4- (St. Nicolai-) Messe hat Allegretto. In seiner ersten Messe werden die Eintritte des

Kyrie- und Christe eleison vom ganzen Chor gesungen und wiederholen dann die Solostimmen ihr eleison in länger ausgeführten solfeggienartigen Phrasen. Die Violinen treten hier noch bescheiden zurück.

Im Gloria geht der Chor nach den vom Priester intonirten Worten gleich im Texte weiter; Tutti und Solostimmen wechseln und letztere bilden gleichsam den leichten Schmuck, dem der Chor bekräftigend entgegentritt. Eine Zerlegung in Abschnitte je nach dem verschiedenen Sinne der einzelnen Texteszeilen findet nicht statt; es ist mehr der allgemeine Ausdruck der Grundstimmung beobachtet; selbst das als Mittelpunkt contrastirende qui tollis geht in Einem Zuge mit den andern Worten weiter. Die verschiedenen Empfindungen werden hier von 2, 3 und 4 Stimmen gleichzeitig ausgesprochen. Die häufig als Fuge benutzten Schlußworte cum sancto spiritu lassen es bei einem einzigen Ausruf bewenden und zuletzt wirbeln noch beide Solostimmen in reich figurirten Läufen ihr Amen, wobei der Chor einigemal mit demselben Ausruf kräftig dazwischen tritt. Die Violinen sorgen für den äußeren Prunk und halten nur bei den Solostellen mit ihrer Lebhaftigkeit zurück.

Auch im Credo fällt der Chor nach den Worten des Priesters gleich mit der Fortsetzung des Meßtextes ein. Hier ist denn auch alles dem Chor zugetheilt und die verschiedenen Texteszeilen vertheilen sich gleich anfangs in die verschiedenen Stimmen; nur vom et incarnatus est angefangen, wo Adagio beginnt, singen alle Stimmen auf dieselben Worte. Dieser Mittelsatz beginnt F-moll, modulirt nach G-moll und schließt beim et sepultus est in B-dur. Daß hier dem Ausdruck tiefster Empfindung nicht allzusehr nachgegeben ist, verdient als ein überraschender Vorzug dieser, leicht zu theatralischem Affekt verleitenden Stelle hervorgehoben zu werden. Von hier an tritt wieder Allegro ein und geht alles in geschlossenen Reihen vorwärts, jede Stimme sich wieder anderer Textworte bemächtigend. Die Solostimmen wissen sich für ihr bisheriges Schweigen doch noch nach dem et vitam venturi saeculi zu entschädigen; ihr Amen ist aber nur, Note für Note, eine Wiederholung des früheren. Die Violinen gehen meistens mit der Oberstimme, der Baß bildet durchaus eine kernige, kraftvolle Unterlage.
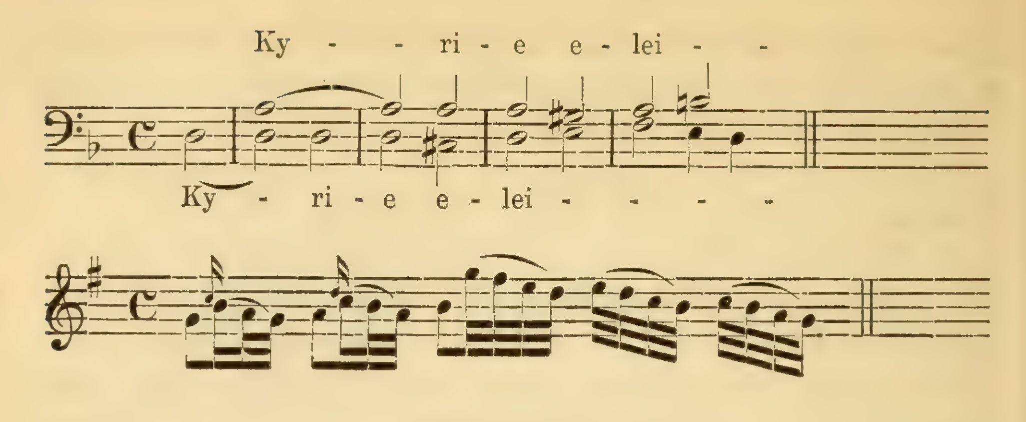
Langsam und feierlich beginnt das Sanctus in kräftigem

Tutti, dem sich die Soprane gleich Stimmen aus höheren Regionen in hübsch verschlungenen Gängen anschließen. Beim pleni sunt coeli vereinigen sich alle Stimmen in feurigem Allegro, mit dem Osanna in excelsis in breiten Accorden hell ausklingend.

Das Benedictus, ein Duett für die beiden Sopranstimmen, ist von herzinniger Lieblichkeit. Nach einem längeren ruhig gehaltenen Vorspiele tritt die erste, dann die zweite Stimme ein, beide nun vorzugsweise in Terzen zusammengehend und nach der Dominant modulirend; nach kurzem Zwischenspiel beginnen beide zugleich und kehren in sanfter Steigerung zum Hauptton zurück. Es liegt ein kindlich frommer Ausdruck in diesem milden Gesang, der uns Haydn's gemüthsvolles Herz öffnet; war ihm doch hier Gelegenheit gegeben, in kleinem Rahmen Wollen und Können auf das schönste zu verbinden. Am Schlusse des Duo wiederholt sich das Vorspiel und schließt sich in herkömmlicher Weise das Osanna an.

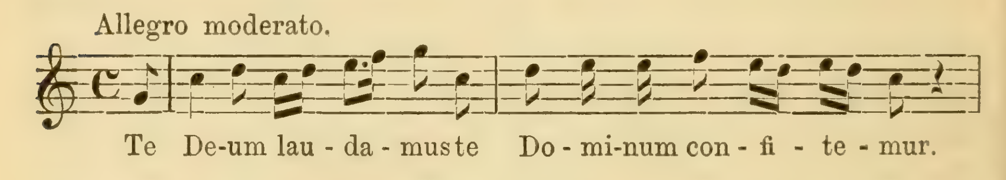
Das Agnus Dei, in dem der Chor durchweg als piano behandelt ist, überrascht gradezu durch seinen, den Worten entsprechenden tief empfundenen Ausdruck und nicht minder durch die wirksame technische Führung. In ruhig gemessenem Accordwechsel modulirt der Satz nach G-moll und von da nach C als Dominant zum Schlußsatz in F-dur. Der Chorsatz ist klangvoll und namentlich der Baß kräftig geführt; die Violinen, sich jeder Zierrath enthaltend, folgen nur der melodieführenden Stimme. Nach dem Haltaccord auf C beginnt das Dona nobis pacem, das nach dem Muster vieler Messen dem Tonsatz des Kyrie angepaßt ist; wir haben also wieder dieselben Läufe und Triller der Solostimmen, die hier dem Ausdruck der ernsten Bitte um Frieden dienen müssen.

Von Haydn's späterem Zusatz von Harmonieinstrumenten müssen wir, so interessant er ist, für diesmal absehen. Dafür sei zweier kleiner Messen gedacht, die in Haydn's Katalog, Nr. 2 und 5, verzeichnet sind und bis jetzt nirgends aufzufinden waren. Erstere hat in Haydn's Katalog den Beisatz: Sunt bona mixta malis; Letztere: Rorate coeli desuper (also eine Adventmesse). Für den Fall ihrer Wiederauffindung folgen hier die Anfangstakte:



Unter den kleineren Kirchenstücken wählen wir nur die nachstehenden, schon früher erwähnten aus, da sich die Zeit ihrer Entstehung (bis 1766) sicher nachweisen läßt. Alle übrigen (die spätesten ausgenommen) werden geeigneter in den, an die erste Periode sich anschließenden Jahren unter Einem zusammenzufassen sein.

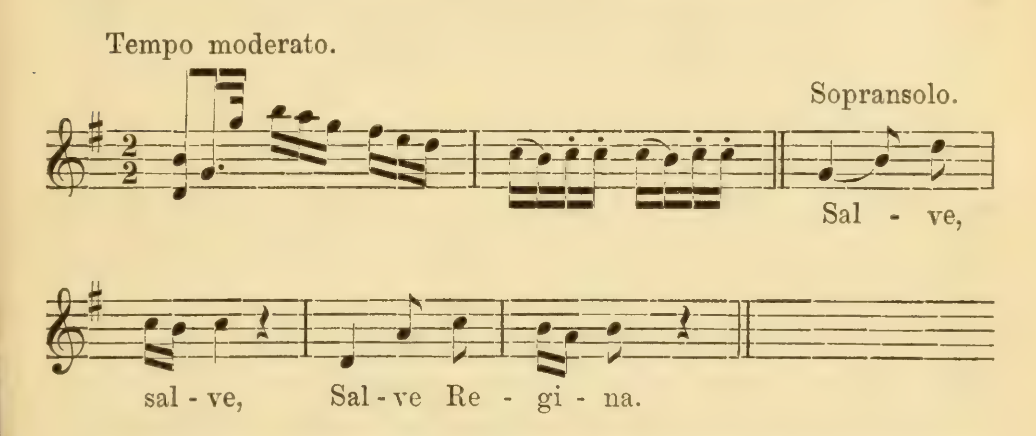
Wir nehmen zunächst das S. 242 genannte Te Deum zur Hand, dessen Anfangstakte hier folgen.



Es ist für die üblichen 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten ad lib., Orgel, Contrabaß und Pauken gesetzt. Der Text ist gradedurch componirt; die Oberstimme ist meistens die Führerin der Melodie. Nach dem ersten Chorsatze folgt das Tu, Rex gloriae als Solo für Tenor behandelt; bei dem Te ergo quaesumus tuis famulis tritt wieder der Chor ein, diesesmal mit Adagio, das aber nur wenige Takte währt, denn schon bei Aeterna fac cum sanctis tuis geht das Tempo in Allegro über. Bei dem Satze Per singulos dies benedicimus Te treten abwechselnd die 4 Solostimmen auf, werden aber nach 11 Takten beim fiat misericordias Tua vom Tutti abgelöst und nun hebt bei den Worten In Te Domine speravi eine wohlgegliederte Doppelfuge an, deren Haupt- und Gegenthema (letzteres die Worte mit non confundar in aeternum ergänzend) sich wirksam von einander abhebt; bis zum Schlusse hält nun vorwiegend der

kräftigste Ausdruck an. Das ganze Werk ist mit einer frischen, nirgends überladenen Instrumentation gesättigt und bildet ein interessantes Gegenstück zu Haydn's großem, im Zenith seiner Künstlerbahn geschriebenen, viel zu wenig beachteteten Te Deum, C-dur, für 4 Singstimmen und volles Orchester.

Weiterhin haben wir des S. 260 erwähnten Salve Regina zu gedenken, das mit den folgenden Takten beginnt:



Dieses kleine melodiöse, für eine Sopran- und Altsolostimme geschriebene Musikstück ist in 3 Sätzchen abgetheilt. Im ersten singen die Stimmen theils allein, theils zusammen; das etwas bewegtere zweite Sätzchen ist ausschließlich Altsolo; zum Schlusse nehmen beide Stimmen die erste, diesmal abgekürzte Melodie wieder auf. Diese Fürbitte an die gebenedeite Jungfrau bewegt sich, von 2 Violinen, Violone und Orgel gehoben, in anmuthigem, leicht ansprechendem frommen Gesang, so weich, daß derselbe weit eher unter Italiens blauem Himmel entstanden sein könnte. Haydn hat noch mehrere ähnliche Stücke, namentlich ein größeres Salve Regina (G-moll) im Jahre 1771 geschrieben, das in mehrfacher Auflage (zuerst bei Breitkopf und Härtel, dann bei Holle und neuerdings bei Rieter-Bietermann) anerkennende Verbreitung gefunden hat.

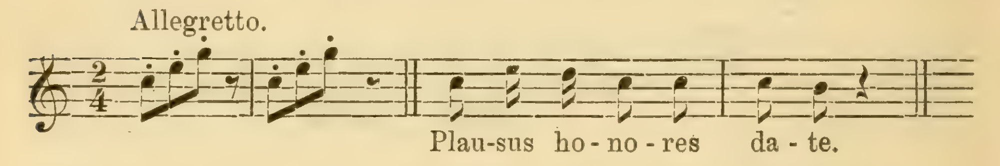
Es folgen nun noch zum Schlusse die Anfangstakte der S. 244 angeführten Offertorien, der Festcantate zur Verherrlichung des Fürsten Nicolaus Esterházy entnommen und durch lateinische Textunterlage zum kirchlichen Gebrauche nutzbar gemacht.

I. Offertorium St. Joanni de Deo. Recitativ und Duett; 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Baß und Orgel.

Allegro.

Ac-cur-ri te hunc mor-ta-les.

II. Offertorium. Vierstimmiger Chor, Sopran und Alt conc., Violine conc., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Baß, Pauken und Orgel.



In ähnlicher Weise wurden noch mehrere der kräftigsten Chöre Haydn's aus dem Concertsaale in die Kirche übertragen; namentlich gilt dies von den, einer Gelegenheitscantate (1768) und dem Oratorium „Die Rückkehr des Tobias" (1775) entnommenen Compositionen, die noch heute als Offertorien häufig und mit Vorliebe in katholischen Kirchen aufgeführt werden.

Fassen wir die bisher genannten Compositionen zusammen, angefangen von den unter Entbehrungen und mißlichen Verhältnissen geschaffenen Erstlingswerken des sich selbst überlassenen unbeachteten Kunstjüngers bis zu dem Augenblicke, wo der Thätigkeit des nunmehrigen, an der Spitze einer treu anhänglichen Musikkapelle stehenden fürstlichen Kapellmeisters sich eine neue glänzende Stätte öffnete: so dürfen wir mit Recht den Genius bewundern, der nach verschiedener Richtung hin aus kleinen Anfängen durch gottbegnadetes Talent, strenges Prüfen, Fleiß und Ausdauer und nimmerruhenden Trieb des Vorwärtsstrebens sich zum Entdecker neuer Bahnen aufschwang und somit einen bedeutsamen Wendepunkt in der Musikgeschichte herbeiführte. Starre Formen belebten sich, ein erfrischender Luftzug brachte den belebenden Frühling und was noch in der Knospe schlummerte, sollte bald zu herrlicher Frucht sich entfalten. Gegenüber der unerschöpflichen Erfindungsgabe und der Masse des Gebotenen (das freilich nur von ungleichem Werth sein

konnte, denn Haydn hatte sich aus sich selbst herauszubilden und die neuen Wege erst aufzusuchen) müssen wir um so mehr staunen, wenn wir bedenken, daß Haydn nicht eigentlich rasch arbeitete; er sagte ja selbst: „Ich war nie ein Geschwindschreiber, und komponirte immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß; solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur.“ [17] Es verräth sich dieses aber auch durch Haydn's bestimmte und stets sich gleich bleibende feine Handschrift, die nahe zusammenhängt mit seiner sonstigen Sauberkeit und Pünktlichkeit. Diese Züge machen wohl den Eindruck müheloser Arbeit, der aber in Wahrheit gründliches Studium und Strenge gegen sich selbst voran gehen mußten, denn Haydn setzte die Feder nicht eher an, bis er nicht seine Aufgabe bis ins Kleinste überdacht hatte, daher auch die erstaunlich seltenen Correcturen in seinen handschriftlichen Compositionen. Sein Reichthum an Ideen war unerschöpflich; eine Melodie überholte die andere und jede bot etwas Neues. Dennoch ging Haydn haushälterisch mit ihnen um und verschleuderte sie nicht gerne ohne Noth. Dies mußten einst drei reisende Waldhornisten erfahren, die gekommen waren, ihn um kleine Trios für ihre Instrumente zu bitten. Haydn schlug es ihnen rund ab, indem er treuherzig erwiederte: „Solche Tonstücke erfordern gute Gedanken, diese spare ich aber für größere Arbeiten auf, wo ich sie dann gehörig verwende und durchführe.“

Noch einmal kommen wir auf Werner zurück. In der letzten Zeit war er nur noch dem Titel nach Oberkapellmeister; thatsächlich ruhte die Leitung des Orchesters ausschließlich in Haydn's Hand. Werner war alt geworden, kränklich, mürrisch und unzufrieden mit der ihm unverständlichen freien Richtung, die in seinem Orchester Platz gegriffen hatte. Ihm, dem seine orthodoxe Lehre wie ein unumstößliches Evangelium galt, mußte Haydn, der ihm aufgedrungene Verfechter leichtfertiger Grundsätze (denn als solche mußten sie Werner gelten) ein Dorn im

17 Griesinger, Biographische Notizen, S. 116.

Auge sein.[18] Schritt für Schritt sah er sich zurückgesetzt; eine junge, kaum der Schule entwachsene Sängerin versah seinen Gesangspart in der Kirche; bei jeder Festlichkeit war es nur immer Haydn, der zu deren Verherrlichung beigezogen wurde; jedes Jahr mußten alte, liebgewordene Mitglieder der Kapelle scheiden; jedes Jahr brachte neue Erscheinungen, junge Virtuosen, die der neuen Lehre nur allzu leicht huldigten. Selbst Werner's Ansehen war der Kapelle gegenüber geschädigt, nachdem Fürst Nicolaus, kaum zur Regierung gelangt, den Gehalt des Vicekapellmeisters bedeutend erhöht hatte. Nun sollte auch die letzte Domäne, in der Werner jahrelang ausschließlich gebot, die Charfreitags-Oratorien, eingestellt werden. Zu alledem brachte jetzt jeder Tag Kunde von dem neuen Sommerwohnsitze, den sich der Fürst erbaut und der die Kapelle monatelang von Eisenstadt fern halten sollte. Das war zu viel für den alten Mann. Verbittert und zerfallen mit sich und seiner Umgebung, zog er sich in sein Zimmer zurück und suchte hier — die Arbeitslust allein war ihm treu geblieben — in entsagungsvoller Kunstliebe Trost im Schaffen neuer Werke, obwohl er kaum hoffen durfte, sie noch selbst aufführen zu hören. Nachweisbar entstanden in dieser Zeit (1759 bis 1765) 16 Messen, 1 Requiem, 5 Salve Regina, 4 Regina coeli, 4 Alma redemptoris. Immer zitternder wird die Handschrift, immer derber, wuchtiger und sozusagen verdrossener werden die Züge. Gleich dem knorrigen, vielgespaltenen Baumstrunk, dem das Unwetter die Krone, die Aeste sammt den letzten Blättern geraubt: so steht der Alte vor uns. Frau und Kind waren ihm längst gestorben, er selber kämpfte mit zunehmendem Siechthum. Noch einmal läßt er in einer Messe in kunstvoll verschlungener Führung die Stimmen ihre Bitten um Erbarmen, um Frieden zum Himmel senden; noch einmal fügt die müde Hand nach frommem Brauche dem Schlusse A. M. D. G. das altgewohnte Zeichen

---

18 Le Breton (Notice historique etc.) sagt dagegen: „Werner prit en affection Jos. Haydn, il lui donna des conseils et des leçons .... enfin, il lui ouvrit le sanctuaire de l'art etc. Auch in der Allg. Wiener Mus. Zeitung, 1820, Nr. 72 wird bei Aufzählung der österreichischen Componisten Werner als „Lehrer unseres Jos. Haydn" genannt. Haydn hat diesen Punkt nie berührt, obwohl er Werner's Kunstfertigkeit wohl zu würdigen wußte.

bei.[19] Es war die letzte Messe, die Werner geschrieben; wohl ergreift er noch einmal die Feder, aber nur, um bei seinem Fürsten Schutz zu suchen. Welcher Art aber seine Beschwerde war, erfahren wir nicht; seine Erscheinung sollte auch hier für uns im unbestimmten Lichte bleiben. Aus einer Zuschrift des Fürsten an den Regenten (Güterdirector) Rahier, datirt Süttor, Oct. 1765, ersehen wir nur, daß der Fürst ein Schreiben Werner's nicht ungnädig aufnahm, indem er schreibt: „Uebrigens lege ich hier des Kapellmeisters Werner Zuschrift bei; was seine Klagen anbetrifft, werden Sie dieselben bestmöglichst zu vermitteln suchen.“ Die Zuschrift selbst ging verloren.

Bald darauf, am 5. März 1766, umstand die fürstliche Musikkapelle auf dem alten Friedhofe in Eisenstadt am Berg, hart an der kleinen Capelle, das Grab, das den Leichnam ihres, zwei Tage zuvor verstorbenen Oberkapellmeisters aufnahm.[20] Seine Natur konnte Werner nicht verleugnen; noch im Scheiden zeigte er sein Janusgesicht: statt ernster Falten läßt er noch einmal in naiv-launiger Weise ein Zeichen seines einstigen Humors spielen. In den Zeilen seines Epitaph (Beil. VI, b), der nun kaum mehr lesbaren Grabschrift ist jeder Groll verschwunden; in Ergebung hofft der alte Mann, daß Gott ihm die zu frei gesetzten Dissonanzen nicht anrechne, daß er ihn in seinen Himmelschor aufnehme und nicht verdammen werde, wann die Posaune zu Gericht ruft; den frommen Wandersmann aber ruft er um ein Gebetlein an.

Vergebens suchen wir nach einem Anhaltepunkte, um uns die Persönlichkeiten dieses eigenthümlichen Mannes vergegenwärtigen zu können. Von Haydn erfahren wir hierüber nichts, doch wird uns versichert[21], daß er bei mehreren Gelegenheiten mündlich die Verdienste seines Vorgängers rühmlichst anerkannte. Aloys Fuchs, der eifrige Autographen-Sammler, hatte selbst

---

19 Ad Majorem Dei gloriam. Einmal erscheint auch: Deo ter optimo maximo sit laus, honor et gloria in saecula.

20 1766, Martius, 5. huius sepultus est viduus Egregius Dom. Deus Gregorius Werner, famulus Capellae Magister Arcis Kissmartoniensis, aetatis suae 65 annorum. (Pfarr-Register, dem entgegen die Grabschrift Werner's Alter mit 71 Jahren angiebt.)

21 Allg. Wiener Musik. Zeitung, 1843, Nr. 85.

einen eigenhändigen Brief Haydn's, in welchem er sich sehr beifällig über einige Compositionen Werner's ausspricht. Haydn besaß von Werner's Compositionen 9 lateinische Lamentationen mit Orchesterbegleitung und 12 Charfreitags-Oratorien in Partitur. Am sichtbarsten zeigte sich Haydn's Verehrung dadurch, daß er aus Werner's Werken sechs Fugen mit Einleitungen für Streichquartett arrangirte und bei Artaria in Stich herausgab.[22] — Werner's Stil bewegt sich fast ausschließlich in den Künsten des Contrapunktes und steht durchaus selbstständig da. Ein Anlehnen an andere Meister ist nirgends bemerkbar und obwohl manche Stellen einen Anlauf in etwa Händel'scher oder Bach'scher Richtung nehmen, kann man doch von keiner Nachahmung sprechen; es ist überhaupt fraglich, ob Werke der beiden genannten Meister je in die Einsamkeit von Eisenstadt gedrungen sind. Bei aller Verwendung des künstlichen Satzes ist demselben doch eine warme Melodik nicht abzusprechen. Den Sängern zu Gefallen schrieb Werner allerdings nicht; nur spärlich finden sie Unterstützung durch die begleitenden Instrumente, die wieder ihren eigenen Weg gehen. Waren nun auch die einheimischen Sänger an Werner's Satz gewohnt, so setzte man doch anwesende Gäste, welche in der Blüthezeit der Kapelle häufig von Wien kamen, durch Vorlegung solcher Werke auf eine harte Probe. Sie hatten für solche denselben kurzen aber bündigen Ausspruch, den man noch in unsern Tagen in Wien bei Aufführung einer Werner'schen Messe hören konnte: „schön aber schwer.“ Die Charfreitags-Oratorien[23] wurzeln im pietistischen Ungeschmack

---

22 VI Fugen in Quartetten auf zwei Violinen, Viola und Violoncell von G. J. Werner, Weyland Kapellmeister S. D. des Fürsten N. Esterházy u. s. w. Aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister nun herausgegeben von dessen Nachfolger Joseph Haydn. Zu haben in Wien bei Artaria und Co. Verlagsnummer 1707. Angezeigt in der Wiener Zeitung 1804 und 1805.

23 Der Titel eines vielleicht einzig noch vorhandenen Textbuches (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) lautet vollständig: **Debbora** | Ein Weib von Gott erkiest | als Stütze seiner Freunden | **Jahel** | ein Weib so Gott erwählt | zur Geisel seiner Feinden. | Erwiesen durch den Untergang des stoltzen Sisera | Feld-Herrn des Cannaniter-Königs Jabin. | Oratorischer Weise vorgetragen und abgesungen | in Hochfürst-Estorhazyscher Schloss-Capellen bey dem | H. Grabe zu Eysenstadt, den 4. April 1760. | Die Worte

der damaligen Zeit; die Texte greifen in bombastischer Weise zu wahrhaft drastischen Mitteln; ihre musikalische Wiedergabe erwärmt sich nur selten auf solch' unerquicklichem Boden; kaum daß sich als Ganzes die fugirten Chöre hervorthun; die Arien nehmen häufig zum Verwechseln Händel'sche Anläufe, verlieren sich aber in längst veralteter Form; völlig ungenießbar aber sind die langgestreckten Recitative. Die Begleitung besteht meist nur aus Streichinstrumenten, bei einigen Oratorien sind Fagott, Posaune und Pauke verwendet. Ungleich höher stehen die Messen, welche auch in Abschriften vielfache Verbreitung fanden. Das Orchester besteht meistens aus 2 Violinen, Baß und Orgel, seltener genannt sind Oboen, Fagott, Hörner, Posaunen, Trompeten und Pauken. Wären dieselben im Instrumentalen so interessant wie im Vocalen, dabei weniger schwierig, sie würden noch heutzutage mehr gekannt sein. Dazu berechtigt sie die meisterhaft technische Behandlung der einzelnen Theile, die scharf ausgeprägten Motive und ihre contrapunktische Verarbeitung und ihre knappe, gedrungene Form, die nirgends sogenannte Lückenbüßer zuläßt. Unter der großen Anzahl kleinerer Kirchencompositionen sind viele in Eisenstadt Lieblingsstücke geworden und werden auch jetzt noch benutzt. Von den Advent-, Weihnachts- und Hirtenliedern sind viele in naivster Weise in Text und Melodie dem Volksmunde angepaßt. Als Beispiel diene

---

seynd von Antonio Tauffer, Hochfürst-Estorhazyschen Buchhalterey's-Verwandten. | Und in die Music versetzt | Durch Gregorium Werner Hochfürstl. Capell-Meister. | Neustadt, gedruckt bey Jos. Adam Fritsch. — Vorstellende: Jahel, die Obsiegerin (Sopran). Debbora, Prophetin und Richterin der Israeliter (Alto). Sisera, Feld-Herr der Cannaniter (Tenor). Barack, Feld-Herr der Israeliter (Baß). Chor der Israelitischen und Cannanitischen Soldaten. — Das Eisenstädter Musikarchiv besitzt 11, das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 8 geistliche Oratorien von Werner in Partitur, sämmtlich von dem früher genannten Mitgliede der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle, J. G. Thonner, geschrieben. Wir finden darunter (in Abkürzungen) folgende Titel: Judith und Holofernes — Job — Adam — Saul und David (1750) — Daniel — Judas Maccabaeus (1757) — Der Tod des h. Joh. v. Nepomuk — Die betrübte Tochter Zion — Fasciculus Myrhae dilectus — Tobias — Mater dolorum — Esther (1746) — Der gute Hirt — Die allgemeine Auferstehung der Todten und das letzte Gericht — Der keusche Joseph (1744).

der Textanfang eines Baßsolo, Aria pro Adventu, aus dem Jahre 1757:

„Bliz, Hagel, Mordgetümmel, Sein' Rach' an mir ausyebt,
Und wann schon selbst der Himmel Bleib ich doch ungetrübt,
Maria ist mein Schürm und Schutz."

Daß Werner in der Kammermusik sich auch freier zu bewegen verstand, bewies er in einigen Partiten, Pastorellen, Orgel- und Clavierconcerten und namentlich in den schon S. 211 erwähnten, dem Fürsten Paul Anton gewidmeten 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß, die ersten für Kammer-, die andern als Kirchenmusik zu gebrauchen.[24] Dieses in Augsburg in Stich erschienene und im Charakter der Händel'schen Suiten angelegte Werk würde allein schon genügen, Werner's Tüchtigkeit in Beherrschung aller Gesetze der Satzkunst darzuthun. Die öftere Anzeige desselben im Wiener Diarium läßt vermuthen, daß es seinerzeit sehr gesucht war. Eine „Sinfonia für Laute, 2 Violinen und Baß" kündigt das Wiener Diarium 1731 an; Partiten in Abschrift sind von Breitkopf angezeigt[25]; auch im Privatbesitz hat sich noch manche Werner'sche Composition erhalten.[26]

Mehr aber als all' diese Werke hat Werner's Name bekannt gemacht seine schnurrige, derb-komische Behandlung populärer Stoffe, ja er ist den Lexica und den meisten Musikgelehrten

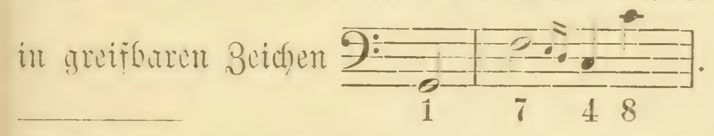
---

24 Symphoniae sex, senaeque Sonatae, quae posteriores, pro Capellis usurpandae, anteriores verò ex Cameris venirent excipiendae, à Gregorio Werner altetitulati Principis Esterhazy Capellae Magistro concinnatae, ac expositae. Ex urbe Eisenstatt, proxime ad colles Leythae in Hungaria. (Folgt die Dedication.)

25 Verzeichniß musikalischer Werke in Abschrift 1764: I. Partita, 2 Violinen, Viol., Baß, 2 Corni. — Thematischer Katalog der Abschriften 1765, Parte V: I. Partita, 2 Violinen, Viol. e Cembalo; I. Partita, 2 Violinen, Baß, 2 Corni.

26 Aloys Fuchs besaß eine Vesper und 4 Offertorien für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel (Original-Partitur). In Thalberg's Nachlaß befand sich Vesperae Brevissime, Hymnus, Antiphona, etc. Original-Partitur, 26 Blätter. Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt 2 Pastorellen für Cembalo oder Organo conc., 2 Violinen und Viola; Missa quasi vero, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Orgel und Violone, Original-Partitur 1759 und die erwähnten 8 Oratorien. Ferner haben die meisten geistlichen Stifte Oesterreichs Werke von Werner aufzuweisen.

eigentlich nur als Humorist durch diese borstigen, volksthümlichen Burlesken bekannt. Werner's schlagfertige Contrapunktik fand da einen ergiebigen Boden, Funken zu sprühen; der sonst so ernste Mann wird hier förmlich ausgelassen und kleidet die verwegensten Kunststücke in Melodien, die in jeder modernen Operette ihren Platz ausfüllen würden. Am bekanntesten wurden folgende Buffonerien: Zwey neue und extra-lustige musikalische Tafel-Stücke 1. der Wienerische Tandl-(Trödel-)markt [27] (4 Singstimmen, 2 Violinen und Baß); 2. Die Bauern-Richterwahl (5 Singstimmen, 2 Violinen und Baß). [28] Beide erschienen zu Augsburg in Typendruck, ebenso im Jahre 1748: „Neuer und sehr curios-musikalischer Instrumental-Calender. Parthien-weiß mit 2 Violinen und Basso ò Cembalo in die zwölff Jahrs-Monate eingetheilt, und nach eines jedwedern Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltzamen Erfindungen herausgegeben durch Gregorium Josephum Werner. Augspurg, gedruckt und verlegt von Joh. Jacob Lotters seel. Erben." Das Werk ist dem Grafen Franz Zichy de Vasonkö gewidmet. Der lateinischen Zueignung folgt die Vorrede für den Leser und das Inhaltsverzeichniß. In den Hauptmotiven sehen wir hier die Eigenthümlichkeiten der Monate musikalisch wiedergegeben; der Januar zeugt Kälte, der Februar bringt lustige Fastnachtsstücke, der April veränderliches Wetter (vermischte Tonarten); im Mai flötet die Nachtigall u. s. f. Die Sonne rückt quartalweise in die vier Himmelszeichen; die Menuetts bringen durch verschiedene Taktzahlen in beiden Theilen den Wechsel der Tages- und Nachtlänge auf Minuten; selbst die herrschende Jahreszahl gefällt sich in greifbaren Zeichen



.

27 In ähnlicher Weise schrieb Reinhard Keiser (gest. 1739) die Oper „Der Hamburger Jahrmarkt", 1725 aufgeführt; „Die Leipziger Messe, oder le bon vivant", komische Oper, 1710 aufgeführt. Siehe H. M. Schletterer, Joh. Friedr. Reichardt, 1865, S. 239. — Der jubilirte P. Kämmerer Henr. Wondratsch im Stifte Göttweig erinnert sich sehr wohl, obigen Spaß (der Wiener Tandlmarkt) als Student mit seinen Kameraden öfters aufgeführt zu haben, daß sie aber vor Lachen kaum zu Ende singen konnten.

28 Schletterer (Das deutsche Singspiel, S. 151) zählt sie zu den Vorläufern der modernen Singspiele. Daß sie Werner um 1760 in Wien zur Aufführung gebracht haben soll, bedarf wohl kaum widerlegt zu werden.

Der im musikalischen Archive zu Eisenstadt vorhandene Vorrath an Werner'schen Werken, allein schon genügend, den Fleiß und die Bedeutung dieses Mannes zu documentiren, giebt summarisch genommen folgendes Resultat: 39 Messen; 3 Requiem; 12 Charfreitags-Oratorien; 3 Te Deum; 4 Offertorien: 12 Vespern, Psalmen; Veni sancte; 16 Hymnen (zum Theil in alten Prachteinbänden); 20 Litaneien; 133 Antiphonen; 14 Regina coeli; 14 Alma redemptoris; 5 Ave Regina; 9 Salve Regina; Responsorien, Rorate coeli, Subtuum, Miserere, Lamentationen, Advent- und Weihnachtslieder für 1, 2 und mehr Stimmen; Pastorellen, Kirchensonaten, Orgelconcerte u. s. w.

Durch den Tod Werner's gelangte die Gesammtführung der Musikkapelle factisch in die Hände Haydn's; er hatte nun deren Angelegenheiten gleichzeitig in der Kirchen-, Theater- und Concertmusik zu besorgen. Seinen Gehalt von 400 Fl. rhn. hatte Fürst Nicolaus wenige Wochen nach seinem Regierungsantritte laut Decret vom 25. Juni 1762 mit 200 Fl. aufgebessert; ferner wurde ihm seit 1. Mai 1763 statt der bis dahin genossenen Officierstafel für Kost und Wein täglich 30 Kr., also 182 Fl. 30 Kr. jährlich verwilligt. Sein Gehalt betrug demnach von nun an baar 782 Fl. 30 Kr. und es lag somit der eigenthümliche Fall vor, daß der Vicekapellmeister im Gehalte höher stand als der Oberkapellmeister, der sich noch immer mit den ursprünglich ihm angewiesenen 428 Fl. bescheiden mußte. Haydn's Compositionen waren bereits weit über die Grenzen Oesterreichs gedrungen; Symphonien und Cassationen, Trios und Quartette waren in Abschriften oder gestochen in Leipzig, Paris, Amsterdam und London, den damaligen Hauptstapelplätzen des Musikalienhandels, zu finden. Nun wird sein Name zum erstenmal auch in einer auswärtigen periodischen Zeitschrift [29] unter den Musikern Wiens (speciell unter den Violinisten) genannt: „Joseph Heyden, ein Oesterreicher, Capellmeister bey dem Fürsten Esterhasi, in Sinfonien u. s. w." (im folgenden Jahre bringen dieselben Blätter, 32. Stück, 3. Febr., bereits ein vollständiges „An-

29 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (J. A. Hiller). Leipzig 1766, 13. Stück. Bericht aus Wien, August 1766.

dante del Sgr. Hayden"). Aber auch das Inland ist schon stolz auf seinen Mitbürger. Das Wiener Diarium, indem es die damals hervorragendsten Musiker Wiens, Georg v. Reutter, Leopold Hofmann, Jos. Steffan, Karl Ditters, Chevalier Gluck, Zechner (Weltpriester), v. Ordonez, Starzer, Gaßmann und Haydn bespricht, sagt über Letzteren:

„Herr Joseph Hayden, der Liebling unserer Nation, dessen sanfter Charakter sich jedem seiner Stücke eindrücket. Sein Satz hat Schönheit, Ordnung, Reinigkeit, eine feine und edle Einfalt, die schon eher empfunden wird, als die Zuhörer noch dazu vorbereitet sind. Er ist in seinen Cassationen, Quattro und Trio ein reines und helles Wasser, welches ein südlicher Hauch zuweilen kräuselt, zuweilen hebt, in Wellen wirft, ohne daß es seinen Boden und Abschuß verläßt. Die monotonische Art der Stimmen mit gleichlautenden Octaven, hat ihn zum Urheber, und man kann ihr das Gefällige nicht absprechen, wenn sie selten und in einem haydenischen Kleide erscheint. In Sinphonien ist er eben so männlich stark, als erfindsam. In Cantaten reizend, einnehmend, schmeichlerisch, und in Menueten natürlich scherzend, anlockend. Kurz, Hayden ist das in der Musik, was Gellert in der Dichtkunst ist." [30]

Wir stehen nun an einem neuen Wendepunkte in Haydn's Leben, indem er von nun an mit seiner Kapelle regelmäßig die größere Jahreshälfte in dem bereits genannten, so eben vollendeten glänzenden Sommersitz seines Fürsten zuzubringen hatte und sich die an ihn als Dirigent und Componist gestellten Anforderungen außerordentlich steigerten. Gleichzeitig aber waren ihm nun immer reichere Mittel an die Hand gegeben, um durch Zuziehung ausgezeichneter Kräfte die fürstliche Kapelle solch' einem blühenden Zustande entgegenführen zu können, daß der Ruf derselben gar bald weit über die Grenzen der Monarchie drang und Künstler und hohe und höchste Herrschaften in Menge

---

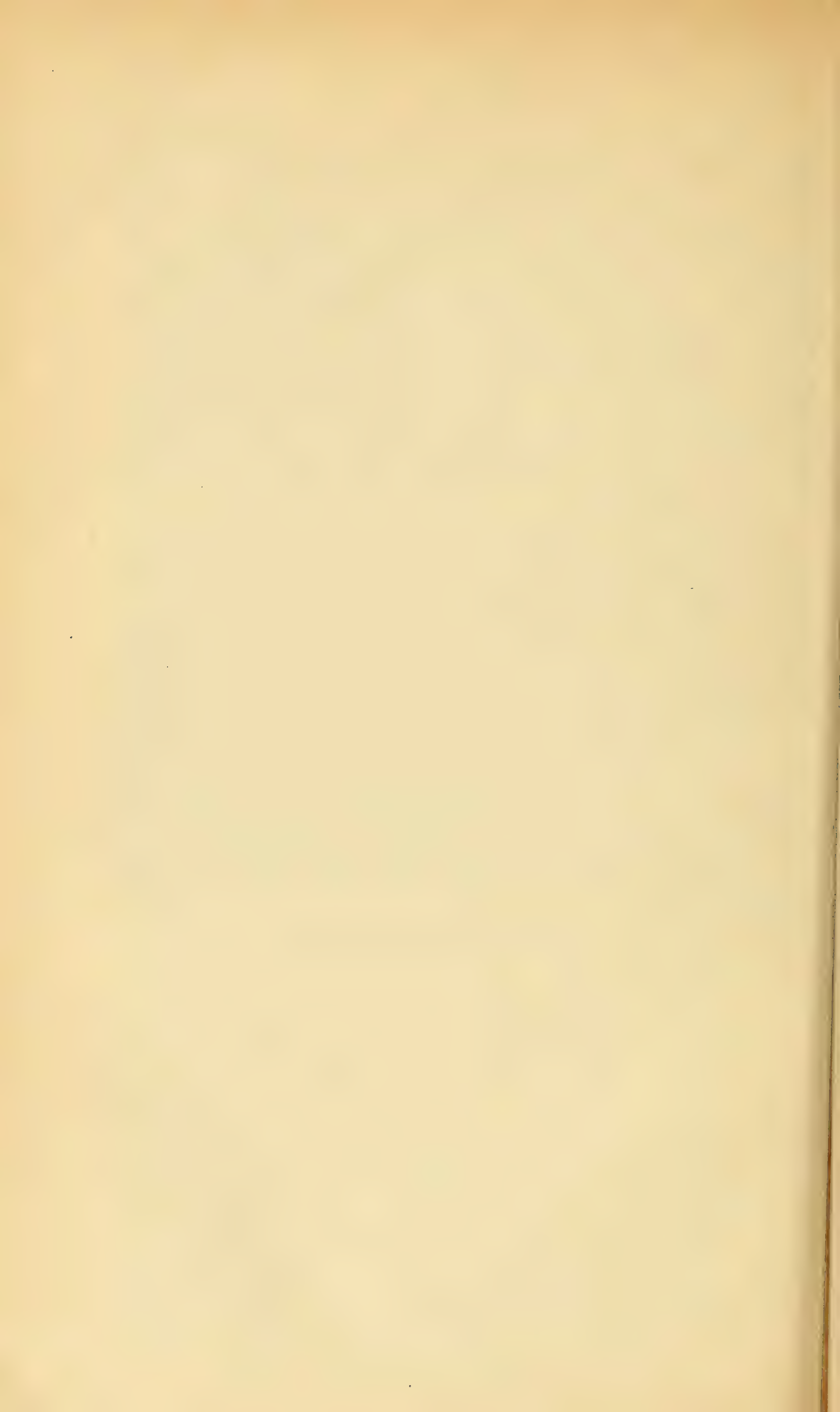
30 Wiener Diarium 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten, XXVI. Stück. — Obige Zeilen sind aufgenommen in De Luca, „Das Gelehrte Oesterreich". Ein Versuch. Des ersten Bandes zweytes Stück. Wien 1778, S. 309.

herzuströmten, sich von den vielgerühmten Kunstleistungen der virtuosen Kapelle selbst zu überzeugen. Haydn erwarteten somit Jahre angestrengter, aber auch ruhmvoller Arbeit. Er stand nun auf einer Höhe, von der herab er wohl mit Befriedigung auf seinen bisherigen Lebenspfad zurückblicken konnte. Wir haben ihn kennen lernen als simplen Dorfjungen, den der Zufall in die Schule einer kleinen Provinzstadt und von da in das Kapellhaus nach Wien führte; der sich dann, verstoßen und der bittersten Noth preisgegeben, den kümmerlichsten Verhältnissen zum Trotze durch rastlosen Eifer und Fleiß und angeborenes Talent in eigener Schule großzog, bis er durch die aneifernde Theilnahme eines kunstsinnigen Edelmanns und bald darauf in seiner ersten bescheidenen Anstellung als Musikdirector auf jene Pfade hingewiesen wurde, auf denen fortan sein Name in unvergänglichem Ruhme segensreich fortleben sollte. Dies waren die ersten erwärmenden Sonnenstrahlen eines bis dahin wenig ermuthigenden Lebens, das Haydn nun eine beneidenswerthe Mission übertrug. Daß er diese auszuführen im Stande sei, bewies er schon jetzt. Nebst seinem folgenschweren Verdienste als Schöpfer neuer Bahnen ward ihm aber auch die beseligende Gabe zu Theil, den in ihm ruhenden Seelenfrieden durch seine klaren, erfrischenden und das Gemüth unmittelbar anregenden Werke auch auf seine Mitmenschen übertragen zu können und sie Schmerz und Trauer vergessen zu machen. Mit seinen heiteren, lebensfrohen Quartetten brachte er musikalischen Sinn in Familie und Haus, mit seinen Symphonien bewirkte er dasselbe in größerem Kreise, indem er zugleich einen förmlichen Umschwung im öffentlichen Concertleben hervorrief. Verein auf Verein bildete sich, diese von Humor und Feuer durchdrungenen Schöpfungen kennen zu lernen. Unzählige frohe Stunden sollten die Musiker und Musikfreunde diesen beiden Kunstgattungen zu verdanken haben. Haydn selbst mußte dies fühlen; die freudige Stimmung, die seine Werke hervorriefen, mußte ihm als untrüglicher Beweis des Zaubers seiner Schöpfungen dienen und ihn aufmuntern zu immer höherer Vollkommenheit. Und daran ließ er es nicht fehlen. Gleich dem Gärtner, dem das Gedeihen des fruchtbringenden Bodens anvertraut ist: so wußte auch Haydn sein ihm von Gott verliehenes Talent mit liebevoller Sorgfalt zu hegen und zu pflegen; selbst die einfachste Blume,

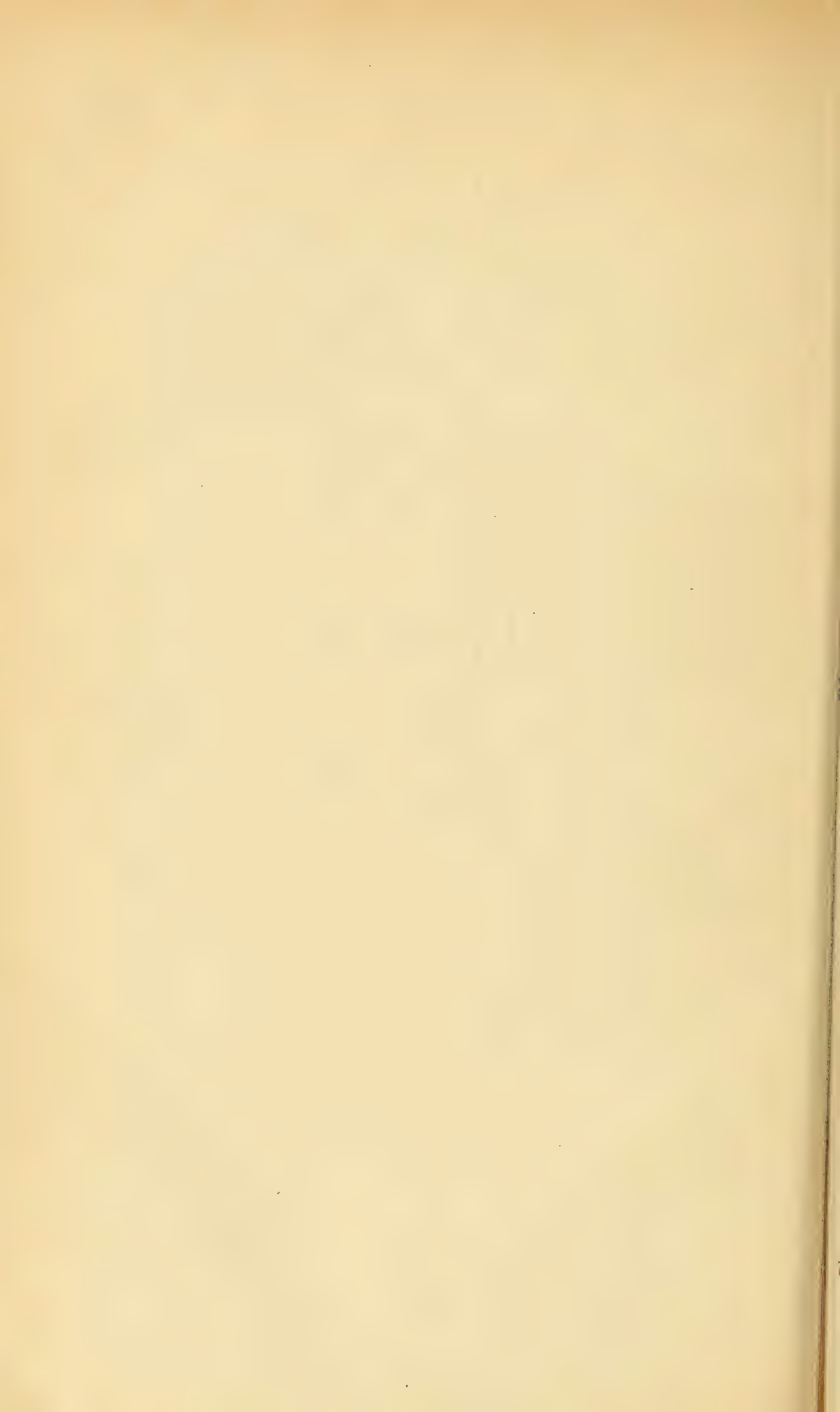
der unscheinbarste Gedanke blieb von ihm nicht unbeachtet und immer wußte er dabei Anmuth und Wohllaut zu wahren. Den Baum, der ihm im Keime sein Dasein verdankte, schon jetzt sehen wir ihn sich zu stattlicher Höhe erheben; die Aeste breiten sich aus und unter dem kühlenden Schatten ihres üppigen Blätterschmuckes tummeln sich blühende Kinderschaaren in lustigem Reigen, von glücklich Liebenden belauscht, die von Seligkeit trunken sich in wonnigen Träumen wiegen; von heiter blickenden Greisen umringt, die in ihrem Anblicke sich verjüngt fühlend längst vergangener Tage gedenken. Und in dem saftig grünen Laubwerk beginnt es zu schwirren und sich zu regen und alle Lüfte durchzittert nur Ein Ton, der Ton seliger Freude und ungetrübter Lebenslust.

Die Schwelle von Haydn's neuer Lebensperiode überschreitend folgen wir ihm nun durch den Zeitraum eines Vierteljahrhunderts nach Esterház, dem am südlichen Ende des Neusiedler-Sees gelegenen prachtvollen Sommer-Palais des reichsten und durch glänzende geistige Eigenschaften gleich ausgezeichneten Fürsten. Dorten erwarten uns die mehr und mehr gereiften Schöpfungen des liebenswürdigsten Meisters, der im steten Verkehr mit Künstlern und hochgestellten Persönlichkeiten nun allerwärts thätig eingreift bei glänzenden Festen, im traulichen Musikzimmer des Fürsten, im Concertsaale, im Schauspiel- und Opernhause und selbst im niedlichen Marionetten-Theater, überall von seinem Fürsten geschätzt und von seinen Untergebenen wie ein Vater geliebt und verehrt.

Auf Wiedersehen also in Esterház!



Beilagen.



I.

Auszüge aus Pfarramts-Registern.

1. 1657 Februarius. Copulati sunt Caspar Haiden gebürtig im Dorff Datten auf der Haydt, ein Purgknecht dahier, mit Elisabeth, weil. Adam Schalern, Purgers dahier und Margaretha seiner Ehewürthin eheliche Tochter. Testibus: H. Thomas Vogler und Georg Haizinger eines. (theils), H. Paul Hainz und Wilhelm Süeß andern Theils. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

2. 1687, 23. Nov. ist copulirt worden Thomas Hayrn, ein junger Gesell, und seines Handtwerks ein Wagner, deß Ehrbarn Caspar Hayrn, gewesten Bürger allhier, undt Elisabeth seines Eheweibs, Beeder sel. Ehelicher Sohn, mit Jungfrau Catharina, deß Anthonj Blanninger und seines Eheweibs Ehel. Tochter. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

3. 1701, 4. Sept. † Thomas Hayden, Burger des Innern Raths, undt Wagner Maister allhier zu Hainburg. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

4. 1702, 8. Januar. Es seindt copulirt worden der Ehrengeachte Junge Gesell Mathias Seefrantz ein Waagner, des Adam Seefrantz burgerl. Wagner Maister zu Prugg an d. Leytta, noch im Leben undt Maria dessen Ehe Würthin seel. ehel. Sohn. Mit d. Tugendtf. Wittib Catharina des Weyl. Ehren Vesten undt wohl Weisen Hrn. Thoma Hayden des Innern Raths undt Wagner Maister allhier zu Hainburg seel. verlassene Ehefrauen. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

5. 1739, 17. Mai. † Frau Catharina Seefranzin, burgerl. Waagner Maisterin alhier, ihres Alters 68 Jahr. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

6.	Infantes	Parentes	Patrici	Locus
Januarj d. 31. 1699.	Mathias	Thomas Haydn Catharina, uxor	Gregor Piernhardt, Eva Rosina, uxor	Hainburg

(Pfarr-Reg. Hainburg.)

7. 1707, 10. Nov. ist getaufft worden Maria. Par. Lorentz Koller, mitnachbar alhier, ux. Susanna. Pat. Georg Pierg mitnachbar alhier, ux. Sibila. Rorraw. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

8. 1728, 24. Nov. Ist copoliert worden der Ehren geachte Junggesell Mathias Hein Burger und Wagner Maister alhier, des Ehrn geachten Thoma Hein, gewester burgl. Wagner Maister in der Statt Heinburg und Catharina dessen Ehewürthin beede Eheleibl. Sohn mit der Tugent Samben Jungfrau Maria Kollerin des Ehren geachten Lorentz Koller gewester Markht Richter alhier und Susanna dessen Ehewirthin beede Eheleibl. Tochter. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

9. Taufe Joseph Haydn's:

Dies et Mens.	Infantes	Parentes	Patrini.	Baptizans	Locus
1. Aprilis. 1732.	**Franciscus Josephus** fil. legit.	Mathias Haiden bürgl. Wagnerm. zu Rohrau. Und Anna Maria uxor ejus.	Ehr. Josephus Hoffmann, Herrschaftl. Bestand-Müller zu Gerhaus et Catarina. Dña uxor ej.	ego supra	Rohrau

(Taufender Priester): Andrea Julio Selescoviz p. t. Parochiae Provisore et Administratore zu Rohrau. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

10. 1754, 25. Febr. ist zu Rohrau conducirt und begraben worden des allhiesigen Herrn Markht Richter Mathiä Haiden, bürgerl. Wagnermeistern Maria Anna Seine Ehefrau. Ihres Alters 44 Jahre. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

11. 1729, 9. Febr. (getauft): Maria Anna Aloysia Apollonia. (Eltern): Joannes Petrus Keller, hoffb. Perruquenmacher, Maria Elisabetha, uxor. (Pathen): Anna Maria Glasin, Franciscus Glas, kais. Portier. (Pfarr-Reg. St. Stephan, Wien.)

12. 1760, 26. Novembris. cop. sunt: Der Hochgeerthe Hr. Joseph Hayden, Music-Director bey titl. Hrn. Grafen v. Marzin, ledig, von Rohrau bey Brugg gebürtig, des Hrn. Mathias Hayden, eines Wagnermeisters, und Anna Maria ux: sel. Ehel. Tochter (sic!). Mit der Hochgeehrt- und Tugendreichen Jgfr. Maria Anna Kellerin, allhier gebürtig, des Hrn. Johann Peter Keller, Hofbefreyten Peruqueenmachers, und Elisabetha ux. Ehel. Tochter. Testes: Hr. Carl Schuncko, bürgl. Steinmetzmeister allhier und Hr. Anton Buchholtz bürgerl. Markt-Richter.

Dispensati in tribus denuntiationibus Authoritate Ordinaria, deposito utrinque Libertatis juramento. (Pfarr-Reg. St. Stephan, Wien.)

13. 1800, 20. März. Nr. 83, Stadt † Haydn Anna Maria des Joseph von Haydn berühmten Kapelmeister et doctor Music Gemahlin, 70 Jahre. Beerdigt am 22. Nachmittags. (Pfarr-Reg. Baden bei Wien.)

14. 1763, 14. Sept. ist begraben worden der gottseel: Mathias Hayden gewester Markht-Richter alhier, aetatis 65 annorum reliquit viduam Mariam Annam. Pfarr-Reg. Rohrau.)

II.

Autobiographische Skizze von Joseph Haydn.[1]

Mademoiselle!

Sie werden es mir nicht für übel nehmen, wan ich Ihnen ein allerhand Mischmasch ob dem abverlangten einhändige: solche Sachen ordentlich zu beschreiben, forbert Zeit, diese habe ich nicht, derenthalben getraute ich mich nicht an Mons. Zoller selbst zu schreiben, bitte derohalben um Vergebung: ich übersende nur einen rohen Aufsatz, dan weder stolz noch Ruhm sondern die allzugroße Güte und überzeugende Zufriedenheit einer so gelehrten Nationalgesellschaft über meine bisherigen Werke veranlasset mich dero begehren zu willfahren.

Ich wurde gebohren Anno 1733 den letzten Mertz in dem Marktfleck Rohrau in Unteröſterreich bei Prugg an der leythä. Mein Sel. Vatter ware seiner Profeßion ein Wagner und Unterthan des Grafen Harrachs, ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik. Er spielte ohne eine Note zu kennen die Harpfe, und ich als ein Knabe von 5 Jahren sang ihm alle seine simple kurze Stücke ordentlich nach, dieses verleitet meinen Vatter mich nach Haimburg zu dem Schul Rector meinen Anverwandten zu geben, um allda die musikalischen Anfangs Gründe sammt anderen jugentlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen. Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken) gab

---

1 Im Jahre 1778 erschien zu Wien „Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch". Schon vordem waren erschienen „Das erste gelehrte Lexicon" (1776) und die erste National-gelehrte Zeitung unter dem Titel: „Oesterreichs gelehrte Anzeigen" (1777), alle drei herausgegeben von De Lucca. In Betreff dieser Unternehmungen scheint Haydn umgehend aufgefordert worden zu sein, seine Autobiographie einzusenden und er schrieb demzufolge obigen Brief, der dann sammt dem von Haydn selbst unrichtig angegebenen Geburtsjahr im Auszuge zu seiner Biographie benutzt wurde in vorerwähntem „Das gelehrte Oesterreich", des 1. Bandes 3. Stück, 1778, S. 309. — Ein gewisser Jos. Ferdinand Weigl veröffentlichte zuerst Haydn's Brief (von dem er das Original in Händen hatte) in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode", 1836, 4. Quartal Nr. 156, S. 1241 ff. unter der Aufschrift: „Ein Brief von Joseph Haydn." (Das fehlende Datum wird mit dem Jahre 1776 oder 1777 zu ersetzen sein.) Dieser Brief erschien dann wieder abgedruckt in der „Europa" von Lewald (1837), im „Echo" (1857), „Iris" (1858), in Nohl's „Musikalische Briefe" (1867). — Man erzählt, daß einst ein junger Mann sich dem Fürsten Nicolaus Esterházy vorstellte, um eine Anstellung zu erbitten; um desto sicherer zu gehen, glaubte er, dem Fürsten Haydn's Brief anbieten zu müssen. Der Fürst aber, just übel gelaunt, bedeutete dem Manne, er solle sich zum † scheren. — Zu obigem Abdruck diente als Vorlage die erste Veröffentlichung des genannten J. F. Weigl.

mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit indem ich schon in meinem 6. Jahr ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang, auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte.

in dem 7. Jahre meines alters hörte der Sel. Herr Kapell Meister von Reutter in einer Durchreise durch Haimburg von ungefähr meine schwache doch angenehme Stimme, Er nahme mich alsogleich zu sich in das Capell Hauß, allwo ich nebst dem Studiren die singkunst, das Clavier und die Violin von sehr guten Meistern erlehrnte. ich sang allda sowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall bis in das 18. Jahr meines Alters den Sopran. Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich in unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahr kummerhaft herumschleppen (durch dieses Elende Brod gehen viele Genie zu Grund, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt), die Erfahrung traffe mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wann ich meinen Compositions Eyfer nicht in der Nacht fortgesetzt hätte, ich schriebe fleissig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien ware) die ächten Fundamente der setzkunst zu erlehrnen: endlich wurde ich durch Recomendation des seligen Herrn von Fürnberg (von welchem ich besondere Gnade genosse) bei Herr Grafen von Morzin als Directeur, von da aus als Capellmeister bei Sr. Durchl. den Fürsten [Esterhazy] an und aufgenommen, allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche.

Unter andern meiner Werke haben folgende den meisten Beifall erhalten: Die Opera: „Le Peschatrici". — „L'incontro improviso", welche in Gegenwart Ihro k. k. Majestät ist aufgeführt worden. — „L'infedeltà delusa". — Das Oratorium: „Il ritorno di Tobia" in Wien aufgeführt.

Das „Stabat Mater", über welches ich von einem guten Freund die Handschrift unsers großen Tonkünstlers Hasse mit unverdienten Lobsprüchen erhalten. Eben diese Handschrift werde ich zeit Lebens wie Gold aufbehalten nicht des Inhalts sondern eines so würdigen Mannes wegen.

In dem Kammerstyl habe ich außer den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt, dieses bezeugen die öffentlichen Blätter, und die an mich ergangenen Zuschriften: mich wundert nur, daß die sonst so vernünftigen Herrn Berliner in ihrer Kritik über meine Stücke kein Medium haben, da sie mich in Einer Wochenschrift bis an die Sterne erheben, in der andern 60 Klafter tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weiß es wohl; weil sie ein und andere meiner Stücke zu produciren nicht im stande, solche wahrhaft einzusehen aus eigenlieb sich nicht die Mühe geben, und anderer Ursachen mehr, welche ich mit der Hülf Gottes zu seiner Zeit beantworten werde: Herr Kapellmeister von Dittersdorf aus Schlesien schrieb mir unlängst mit Bitte mich über ihr hartes Verfahren zu rechtfertigen, ich antwortete aber demselben, daß eine Schwalbe keinen Sommer mache, vielleicht wird denenselben von unparthеyschen der Mund mit nächsten so gestopft, als es ihnen schon einmal wegen der Monotonie ergangen. Ueber alles das aber bemühen sie sich äußerst alle meine Werke zu bekommen, ein

welches mich der k. k. Gesandte zu Berlin Herr van Baron Switen diesen verflossenen Winter, als derselbe in Wien ware, versicherte: genug hievon.

Liebe Mademoiselle Leonore! Sie werden also die Güte haben, dem Monsʃ. Zoller nebst höfliche Empfehlung gegenwärtiges Schreiben seinem einsichtsvollen Gutachten überlassen: mein größter Ehrgeiz bestehet nur darin, vor aller Welt, so wie ich es bin, als ein rechtschaffener Mann angesehen zu werden.

Alle Lobes Erhebungen widme ich Gott dem Allmächtigen, welchem alleinig für solche zu danken habe: mein Wunsch sey nur dieser, weder meinen Nächsten, noch meinen gnädigsten Fürsten, viel weniger barmherzigen Gott zu beleidigen:

übrigens verbleibe mit aller Hochachtung Mademoiselle

Dero aufrichtigster Freund und Diener
Josephus Haydn.

III.

Verzeichniss der in Wien in den Jahren 1740—1766 aufgeführten italienischen Opern, Serenaden, Feste teatrali und Kammer-Cantaten.[1]

1740.

Faschingsonntag. **Introduzione per un ballo villanello.** Musik v. Bonno. Bei Hof aufgef. von d. Erzherzoginnen Mar. Theresia, Marianne u. den Hofdamen.

14. Mai. **La generosa Spartana,** Serenata per musica, Text v. Abb. Pasquini, Musik v. Gius. Bonno. Im kais. Lustschlosse Laxenburg zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia.

26. Juli. **I Lamenti d'Orfeo.** Festa di camera a 2 voci v. Pasquini, Musik v. Wagenseil. In der inneren Burg.

28. Aug. **Zenobia.** Dramma per mus. v. Metastasio, Musik v. Predieri. Balletmusik von Nic. Matteis. In der kais. Favorita, zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christine.

1. Oct. **Il Natale di Giove.** Azione teatrale in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Bonno. Kais. Favorita, aufg. von 2 Erzherzoginnen, Fürst Carlo di Lorrena, 1 Hofdame und 1 Cavalier.

1741.

L'amor prigioniero. Componimento dram. in 1 atto a 2 voci v. Metastasio, Musik v. Reutter. Auf d. kais. Privatbühne.

---

1 Nach den Aufzeichnungen des verstorbenen Herrn Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner, ergänzt durch Auszüge aus dem Wiener Diarium ꝛc. ꝛc.

1742.

3. Febr. Eine neue Welsche gesungene Opera, aufgef. im neu erbauten Theater nächst der Burg.

1743.

19. Jan. **l'Olimpiade.** Dram. per mus. Theater n. d. Burg.
13. März. **Il vero omaggio.** Comp. dram. in 1 atto a 2 voci v. Metastasio, Musik v. Bonno. Schönbrunn, zum Geburtstage d. Erzh. Joseph.
16. Oct. **l'Asilo d'Amore.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
16. Dec. **Constantinus,** durch die Kraft des Kreuzes des Maxentii Besieger. Lat. Schauspiel mit Zwischenmusik, Tänzen und Schlachten. Musik v. Reutter. Aufg. im k. k. acad. Collegio Soc. Jesu von den Schülern in Gegenwart d. Hofes.

1744.

8. Jan. **l'Ipermestra.** Dram. per mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. J. A. Hasse. Tänze v. Hilverding. Musik zur Licenza v. Prebieri, zu den Tänzen v. Holzbauer. Zuerst aufg. im Hofzirkel dann im alten Hofopernhause, zur Vermählungsfeier der Erzherzogin Mar. Anna u. Herzog Karl v. Lothringen, wiederholt zum 3. mal am 25. Jan. (Letzte Vorstellung im alten Hofopernhause, nachm. Redoutensälen.)
La Danza, Cant. a 2 voci. Text v. Metast., Musik v. Bonno. Bei Hof.
Catone in Utica. Dramma per musica. Th. n. d. Burg.

1745.

4. Oct. **La Generosita triumphante.** Dram. p. mus. Theater n. d. Burg.

1746.

Im Carneval. **Gianguir.** Parte I u. II. (Text v. Apost. Zeno (?), Musik v. Caldara (?).)
21. April. **Arsace.** Dram. per mus. in 3 atti.
14. Mai. **Ariodante.** Dram. per mus. Tänze v. A. Philbois. Th. n. d. Burg. Zum Geburtstage d. Kaiserin Mar. Theresia.
27. Juli. **Aralinda.** Dramma per mus. con 3 Balli. Zum Namenstage d. Erzherzogin Mar. Anna.
2. Oct. **Semiramide.** Dram. per mus. in 3 atti. Tänze v. Ant. Philbois. Th. n. d. Burg.
4. Oct. **Artaserse.** Dram. per mus. con 3 Balli. Text v. Metastasio. Zum Namenstage des Kaisers Franz I.
15. Oct. **La Clemenza di Tito.** Dram. per mus. v. Metastasio, Musik v. Wagenseil. Zum Namenstage d. Kaiserin. (Wiederholt am 26.)
La serva Padrona. Intermêzzo musicale. Musik v. Pergolese (?). Th. n. d. Burg.
Il Pittore. Intermêzzo musicale Th. n. d. Burg.

1747.

13. Mai. **Arminio.** Dram. per mus. Musik v. Hasse, Balletmusik v. Holzbauer. Theater n. d. Burg. Zur Geburtsfeier der Kaiserin.
18. Oct. **La costanza supra tutto.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg. Namensfeier der Kaiserin.

1748.

14. Mai. **La Semiramide riconosciuta.** Dram. per mus. in 3 a. von Metastasio, Musik v. Gluck. Th. n. d. Burg. Geburtsfeier d. Kaiserin (wiederholt am 15., 19., 25. Mai u. 5. Juni. Semiramide — Sgra. Vittoria Tesi).
26. Juni. **Il Protettore alla moda.** Lust. musik. Schauspiel. Th. n. d. Burg.
11. u. 21. Aug. **Alessandro nell' Indie.** Dram. per mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Wagenseil. Th. n. d. Burg.
12. Aug. **La Nobilta immaginaria.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
28. Aug. **Leucippo.** Favola pastorale in 3 atti. Musik v. Hasse. Geburtstag d. verw. Kaiserin Elisabeth Christine.
29. Sept. **La Fata maravigliosa.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
4. Oct. **Il Siroe.** Dram. per mus. in 3 atti. Musik v. Wagenseil. Th. n. d. B. Namensfest des Kaisers.
27. Oct. u. 25. Nov. **Il Demetrio.** Dram. p. mus. in 3 atti. Musik v. Bald. Galuppi. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiserin Mar. Theresia.

1749.

Carneval. **L' Ataserse.** Dram. per mus. v. Metastasio, Musik v. Galuppi. Th. n. d. Burg.
14. Mai. **L' Olimpiade.** Op. v. Metastasio, Musik v. Wagenseil. Geburtsfeier der Kaiserin M. Theresia.
28. Aug. **Achille in Sciro.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Nic. Jomelli. Th. n. d. Burg. Geburtsfeier d. verw. Kaiserin.
— **Augurio di felicità.** Cantata à 3 voci v. Metastasio, Musik v. Reutter. In Schönbrunn von den 3 Erzherzoginnen Marianna, Mar. Christine u. Mar. Elisabeth, zur Geburtsfeier ihrer Großmutter der verw. Kaiserin.
4. Oct. **Ezio.** Dram. per mus. v. Metastasio, Musik v. Jomelli. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaisers.
La Merope. Dram. per mus. Text v. Metastasio, Musik v. Jomelli.
Catone in Utica. Dram. per mus. v. Metastasio, Musik v. Jomelli.

1750.

30. März. **l' Andromaca.** Dram. p. mus. in 3 atti, Musik v. versch. Componisten. Th. n. d. Burg.

14. Mai. **Antigone.** Dram. p. mus. Musik v. Wagenseil. Th. in Schönbrunn, Geburtsfeier der Kaiserin.

— **La rispettosa tenerezza.** Comp. dram. v. Metastasio, Musik v. Reutter. Beide in Schönbrunn, durch 3 Erzherzoginnen, zum Namenstag d. Kaiserin.

26. Juli. **Euridice.** Favola postorale per musica in 2 parti. Musik v. versch. Componisten. Namenstag d. Erzherzogin Marianna.

28. Aug. (u. 8. Oct.) **Armida placata.** Dram. p. mus. in 2 atti. Th. n. d. B. Geburtstag d. verw. Kaiserin.

4. Oct. **Velogesus.** Dram. p. mus. Schönbrunn. Namensfest d. Kaisers (14. u. 28. Oct. wiederholt im Th. n. d. Burg).

8. Dec. **Vincislao.** Dram. p. mus. in 3 atti. Musik v. Wagenseil. Th. n. d. Burg. Freier Eintritt. Zum Geburtstage des Kaisers.

1751.

Il rè pastore. Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Bonno. Bei Hofe in Schönbrunn. (Es sangen Graf Pergen, d. Ehrenfräuleins Frankenberg, Rosenberg, Lamberg u. Kollonicz.)

1752.

13. Mai. **L' Eroe cinese.** Dram. per mus. in 3 atti v. Metastasio. Musik v. Bonno. In Schönbrunn zur Geburtsfeier d. Kaiserin. (Es sangen Fürst v. Taxis u. die vorgenannten Damen.) Wiederholt am 3. Juli zum 4. und letztenmale bei Hofe.

Andromaca. Dram. per mus. in 3 atti. Musik v. David Perez. Th. n. d. Burg.

Alessandro severo. Festa di camera von Abbate Pasquini, Musik v. Bonno. Bei Hofe.

1753.

15. Oct. **La Clemenza di Tito.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Andrea Adolfati. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiserin.

1754.

8. Dec. **Il Tributo di rispetto e d'amore.** Compon. dram. in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Reutter. In der Burg von 3 Erzherzoginnen. Zum Geburtsfeste des Kaisers.

Le Cinesi. Azione teatrale con balli v. Metastasio, Musik v. Gluck. Theater n. d. Burg. (Vorher in Schloßhof beim Prinzen v. Sachsen-Hildburghausen.)

1755.

13. Mai. **La Danza.** Comp. dram. à 2 voci v. Metastasio, Musik v. Gluck. In Laxenburg zum Geburtsfest der Kaiserin, dann im Th. n. d. Burg. (Es sangen Sgra. Cattarina Gabrielli und Karl Friberth.)

Juni. **Le Cacciatrici amanti.** Dram. per mus. à 4 voci. Musik von Wagenseil. Bei Hofe.

Nov. **La Gara.** Comp. dram. in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Reutter. Bei Hofe, a. Anlaß d. Entbindung d. Kaiserin. Erzh. Marianna u. 2 Hofdamen sangen.

8. Dec. **L' innocenza giustificata.** Pastorale in 1 atto, nach Metastasio zusammengestellt, Musik v. Gluck. Th. n. d. Burg.

1756.

Il sogno. Compon. dram. in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Reutter. Bei Hofe. (Erzherzogin Marianna und 2 Hofdamen.)

Mai. **L' amor prigioniero.** Dram. p. mus. Musik v. versch. Componisten. Th. n. d. Burg.

Aug. **L' innocenza giustificata,** Musik v. Gluck (neu in Scene gesetzt.)

Dec. **Il rè pastore.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Gluck. Theater n. d. Burg. Geburtsfeier des Kaisers.

1757.

Il Sogno. Comp. dram. v. Metastasio, Musik v. Reutter. Bei Hofe. (Erzherzogin Marianna und 2 Hoffräulein.)

Il mercato di Malmantile. Op. comique, Musik v. Giuseppe Scarlatti. Th. n. d. Burg.

L' isola disabitata. Op. com., Musik v. G. Scarlatti.

1758.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Dram. serio p. mus. in 3 atti, Musik von Tommaso Traetta. Th. n. d. Burg.

1759.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Wiederholt.

La serva scaltra. Op. buffa. Musik v. Giuf. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

1760.

8. Oct. **Alcide al bivio.** Festa teatrale in 1 a., Musik v. Hasse.

— **Tetide.** Serenata in 1 a. v. G. Migliavacca, Musik v. Gluck. Beide im großen Reboutensaale zur Vermählung Erzh. Joseph II. mit Prinzessin Isabella von Bourbon († 1763). Es sangen Sgre. Cat. Gabrielli, Maria Pinelli, Teresa Giacomozzi; Sgri. Manzuoli, Carlo Carlani.

Issipile. Dram p.. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. G. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

I Tintaridi. Dram. p. mus. in 3 a., Musik v. Tom. Traetta. Th. n. d. Burg.

La Clemenza di Tito. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Gius. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

1761.

3. Jan. **Armida.** Op. seria in 3 a., Musik v. Traetta. Th. n. d. Burg.

1762.

24. März. **Prometeo assoluto.** Serenata, Musik v. Wagenseil. Bei Hofe.
27. April. **Il Trionfo di Clelia.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Hasse. Bei Hofe, aus Anlaß der Entbindung d. Erzherzogin Isabella (20. März). 13. Mai wiederh. zur Geburtsfeier d. Kaiserin.
5. Oct. **Orfeo ed Euridice.** Dram. per mus. in 2 atti von Ranieri di Calzabigi, Musik v. Gluck. Ballette von Gàsparo Angiolini. Th. n. d. Burg. (Es sangen Sgra. Bianchi — Euridice; Sgre. Guadagni — Orfeo; Sgra. Glebero-Clavarau — Amore.)

1763.

Carneval. **Artaserse.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Scarlatti. Th. n. d. Burg.
Zenobia. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Hasse.
14. Mai. **L' isola disabitata.** Azione teatrale in 1 a. v. Metastasio, Musik von G. Scarlatti. Bei Hofe. Zum Geburtsfest d. Kaiserin.
4. Oct. **Ifigenia in Tauride.** Dram. p. mus. in 3 a., Musik v. Traetta. In Schönbrunn. Zum Namensfest d. Kaisers.
Dez. **Ezio.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Gluck.

1764.

April. **Egeria.** Festa teatrale in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Hasse. Bei Hof. Zur Krönung des Erzh. Joseph II. als r. König (3. April) aufg. von 4 Erzherzoginnen, Erzherzog Leopold tanzte den Cupido. Wiederholt im Th. n. d. Burg von d. Mitgliedern d. Theaters.
Juli. **Alcide negli orti esperidi.** Dram. p. mus. v. Marco Coltellini, Musik v. Francesco Majo. Th. n. d. Burg.
L' Olimpiade. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik von Florian Gaßmann. Th. n. d. Burg.
Il mercato di malcantile. Dram. gioc., Musik v. Dom. Fischietti. Th. n. d. Burg.
Ezio.
Orfeo ed Euridice. } Wiederholt.

1765.

23. Jan. **Il Parnasso confuso.** Festa teatrale in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Gluck.
— **Il Trionfo d'amore.** Festa teatr. in 1 a. v. Metastasio, Musik v. Gaßmann. Aufgef. von den Mitgliedern des Theaters n. d. Burg.

Beide in Schönbrunn. Zur Vermählungsfeier des Erzh. Joseph II. mit Maria Josepha v. Baiern († 1767). (In Gluck's Festmusik sangen die Erzherzoginnen Mar. Elisabeth, Amalie, Josepha, Karoline; am Clavier: Erzherzog Leopold; beim Tanz: Erzherzoge Maximilian u. Ferdinand u. Prinzessin Antonie; als Schäfer u. Schäferinnen tanzend: die jungen Grafen Franz u. Johann v. Clary, Xavier v. Auersperg, Friedrich v. Fürstenberg; die jungen Gräfinnen Therese u. Christiane v. Clary; Christine u. Pauline v. Auersperg.)

30. Jan. **Telemaco, ossia l'isola di Circe.** Dram. p. mus. in 2 a., Musik v. Gluck. Th. n. d. Burg (bei freiem Eintritt).

Febr. **Gli stravaganti.** Op. buffa in 2 atti, Musik v. G. Scarlatti. Bei Hofe.

Am 18. August starb Kaiser Franz I. in Innsbruck und blieben die Theater geschlossen bis Ostermontag 1766.

IV.

Lehrbücher aus Jos. Haydn's Nachlass.

1. Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem Musicae regularem; methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita. Elaborata a Joanne Josepho Fux. Viennae Austriae. Typis Joannis Petri Van Ghelen. 1725.
2. Der vollkommene Kapellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will. Zum Versuch entworfen von Johann Mattheson. Hamburg, 1739.
3. Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-Lehren der musikalischen Setz-Kunst oder Composition, als ein Vorläufer des vollkommenen Kapellmeisters. Ausgearbeitet von Joh. Mattheson. Hamburg, 1737.
4. Joh. Mattheson's große General-Baß-Schule oder exemplarische Organisten-Probe. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Hamburg, 1731. (Die erste Auflage erschien unter dem Titel: Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Baß 2c. Hamburg, 1719.)
5. Friedrich Erhardt Niedtens musikalische Handleitung zur Variation des Generalbasses 2c. Zweite Auflage. Verbessert, vermehret 2c. durch Joh. Mattheson. Hamburg, 1721. (Die erste Auflage unter dem Titel: Handleitung zur Variation 2c. erschien 1706.)

6. Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Von Friedrich Wilhelm Marpurg. Berlin, 1759.
7. Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition ꝛc. von Fr. Wilh. Marpurg. Berlin 1755.
8. Anfangsgründe der Theoretischen Musik. Von Fr. Wilh. Marpurg. Leipzig, 1757.
9. Die Kunst, das Clavier zu spielen. Durch den Verfasser des Kritischen Musikus an der Spree. [Fr. Wilh. Marpurg.] Zweite Auflage. Berlin, 1751. (Die erste Auflage erschien 1750.)
10. Anleitung zum Clavierspielen ꝛc. von Fr. Wilh. Marpurg. Zweite verbesserte Auflage. Berlin 1765. (Die erste Auflage erschien 1755.)
11. Treulicher Unterricht im General-Baß ꝛc. von D. K. [David Kellner.] Hamburg 1732. Dasselbe Werk in vierter Auflage, (Verfasser genannt), Hamburg 1767. 5. Auflage mit einer Vorrede des Hrn. Daniel Solanders, Prof. Jur. Patr. et Rom. Upsal. ebendaselbst 1773 ꝛc.
12. General-Baß in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren ꝛc. von Joh. Friedrich Daube. Leipzig, 1756.
13. Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des diatonisch-chromatischen, temperirten Canonis Monochordi etc. von Joh. Georg Neidhardt. Königsberg, 1732.
14. Fundamenta Partiturae in compendio data, das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-Baß, oder Partitur, nach denen Regeln recht und wohl schlagen zu lernen. In den Druck gegeben von Matthaeo Gugl, Hoch-fürstl.-Salzburgischen Dom- und Stifft-Organisten. Augspurg und Inspruck, 1757. (Die erste Auflage erschien in Salzburg 1719.)
15. Primae lineae musicae vocalis, das ist: kurtze, leichte, gründliche und verbesserte Anweisung in Frag und Antwort über Singkunst ꝛc. von M. Joh. Samuel Beyern, Cantore und Chori musici Directore zu Freyberg. Dresden u. Freyberg, 1730. (Die erste Auflage erschien 1703.)
16. Scala Jacob ascendendo, et descendendo, Das ist: Kürtzlich, doch wohlgegründete Anleitung, und vollkommener Unterricht, die edle Choral-Music denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen. Von Jos. Joachim Benedicto Münster, J. C. Not. Publ. und Regente Chori in der kayserl. Gränitz-Stadt Reichenhall in Ober-Bayern. Zweite Auflage, Augspurg 1756. (Die erste Auflage erschien 1743.)
17. Kurtze Anführung zum General-Baß ꝛc. Allen Anfängern des Clavieres zu nützlichem Gebrauch zusammengesetzet. 2. Edition. Leipzig 1733.
18. Johann Beerens weiland hochfürstl. sächsisch-Weisenfelsischen Concert-Meisters und Cammer-Musici „Musicalische Discurse" durch die Principia der Philosophie deducirt und in gewisse Kapitel eingetheilt ꝛc. —

Nebst einem Anhang von eben diesem Autore, genannt: Der musikalische Krieg zwischen der Composition und der Harmonie. Nürnberg, 1719.

19. Der General-Baß in der Composition, von Joh. David Heinichen. Dresden, 1728. (Dieser zweiten, vermehrten u. verbesserten Auflage lag ein früheres Werk zu Grunde: Neu erfundene und gründliche Anweisung rc. Hamburg, 1711.)

20. Athanasy Kircher's Neue Hall- und Tonkunst, deutsch von Agatho Carione. Nördlingen, 1684. (Die Originalschrift erschien 1673 unter dem Titel: Phonurgia nova.

21. Vermehrter, und nun zum drittenmal in Druck beförderter „Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelst welches man nicht nur allein aus dem Grund die Kunst die Orgel recht zu schlagen, sondern auch weiland Hrn. Giacomo Carissimi Singkunst und leichte Grund-Regeln rc. zu finden seyn. Mit in Kupfer gestochenen Praeambulis rc. (Aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt.) Augspurg, 1696. — Dasselbe Werk unter dem Titel: Herrn Giacomo Carissimi leichte Grundregeln zur Sing-Kunst, sammt einer nöthigen Anweisung die Orgel recht zu schlagen, besonders was den General-Baß betrifft. Zum sechstenmal herausgegeben. Augspurg, 1753.

V.

Jos. Haydn's Anstellungsdecret als fürstl. Esterházy'scher Vice-Capellmeister.[1]

Convention und Verhaltungs-Norma des Vice-Capel-Meisters.

Heute Endesangesetzten Tag, und Jahr ist der in Oesterreich zu Rohrau gebürtige Joseph Heyden bey Ihro Durchlaucht Herrn Paul Anton des Heyl. Röm. Reichs Fürsten zu Eszterhazy, und Galantha rc. rc. als ein Vice-Capel-Meister in die Dienste an- und aufgenommen worden, dergestalten das weilen

1mo. Zu Eysenstadt ein Capel-Meister nahmens Gregorius Werner schon lange Jahr hindurch dem hochfürstl. Hause, Treu, emsige Dienste geleistet, nunmehro aber seines hohen Alters, und daraus öfters entstehender unpäßlichkeit halber, seiner Dienst-schuldigkeit nachzukommen

---

1 Ich habe dieses Decret bereits in den „Signalen", 1868, Nr. 2 veröffentlicht.

nicht allerdings im stande ist, so wird er Gregorius Werner, dannoch in Ansehung seiner langjährigen Diensten ferners, als Ober-Capel-Meister verbleiben, er Joseph Heyden hingegen, als Vice-Capel-Meister zu Eysenstadt in der Chor-Musique Ihme Gregorio Werner, qua Ober-Capel-Meistern subordinirt seyn, und von ihme dependiren. In all-andern Begebenheiten aber, wo eine Musique immer gemacht werden solle, wird alles, was zur Musique gehörig ist, in genere und Specie an ihn Vice-Capel-Meister angewiesen. sofort'

2do. Wird er Joseph Heyden als ein Haus-Officier angesehen, und gehalten werden. Darum hegen Sr. Hochfürstl. Durchlaucht zu ihme das gnädige vertrauen, das er sich also, wie es einem Ehrliebenden Haus-Officier bei einer fürstlichen Hoff-stadt wohl anstehet, nüchtern, und mit denen nachgesetzten Musicis nicht Brutal, sondern mit glimpf und arth bescheiden, ruhig, ehrlich, aufzuführen wissen wird, haubt-sächlich, wann vor der Hohen Herrschaft eine Musique gemacht wird, solle er Vice-Capel-Meister samt denen subordinirten allezeit in Uniform und nicht nur er Joseph Heyden selbst sauber erscheinen, sondern auch alle andere von ihme dependirende dahin anhalten, daß sie der ihnen hinausgegebenen Instruction zufolge, in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert, und entweder in Zopf, oder Har-Beutel, Jedoch durchaus gleich sich sehen lassen. Derohalben

3^tio^. Sind an ihne Vice-Capel-Meister die andern Musici angewiesen worden, folglich wird er sich um so viel exemplarischer Conduitiziren, damit die Subordinirten von seinen guten eigenschafften sich ein beyspiel nehmen können, mit hin wird er Joseph Heyden all besondere Familiarität, gemeinschafft in essen, drinken, und andern umgang vermeiden, um den ihme gebührenden Respect nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten, auch die Subordinirten zu schuldiger parition desto leichter zu vermögen, je unangenehmer die daraus entstehen können de Folgerungen, müßverständnüß und uneinigkeiten der Herrschafft seyn dörfften.

4to. Auf allmaligen Befehl Sr. Hochfürstl. Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden seyn, solche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothanne neue Composition mit niemanden zu communiciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihro Durchlaucht eintzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnuß für niemand andern nicht zu componiren.

5to. Wird er Joseph Heyden alltäglich |: es seye demnach dahier zu Wienn, oder auf denen Herrschaften :| vor und nach-Mittag in der Antichambre erscheinen, und sich melden lassen, allda die Hochfürstl. Ordre ob eine Musique seyn solle? Abwarthen, allsdann aber nach erhaltenem Befehl, solchen denen Andern Musicis zu wissen machen, und nicht nur selbst zu bestimmter Zeit sich accurate einfinden, sondern auch die andern dahin ernstlich anhalten, die aber zur Musique entweder späth kommen, oder gar ausbleiben, specifice annotiren. Wann demnach

6to. Zwischen ihnen Musicis wider alles besseres verhoffen, uneinigkeiten, disput, oder einige Beschwerden wider den andern sich äußerten, wird er Vice-Capel-Meister trachten, nach gestalt der umständen dieselbigen auszumachen, damit der hohen Herrschaft mit Jeder Kleinigkeit und Bagatelle-sache, keine ungelegenheit verursachet werde, sollte aber etwas wichtigeres vorfallen, welches er Joseph Heyden von sich selbsten ausgleichen, oder vermitteln nicht könnte, sotdannes muß Ihro Hochfürstl. Durchlaucht gehorsamst einberichtet werden.

7mo. Solle er Vice-Capel-Meister auf alle Musikalien, und Musicalische Instrumenten all-möglichen Fleiß, und genaue Absicht tragen, damit diese aus unachtsamkeit, oder nachläßigkeit nicht verdorben, und unbrauchbar werden, auch für solche repondiren.

8vo. Wird er Joseph Heyden gehalten seyn, die Sängerinnen zu instruiren, damit sie das Jenige, was sie in Wienn mit vieller mühe und speesen von vornehmen Meistern erlernet haben, auf dem Land nicht abermal vergessen, und weillen er Vice-Capel-Meister in unterschiedlichen Instrumenten erfahren ist, so wird er auch in all-jenen, deren er kundig ist, sich brauchen lassen.

9no. Wird ihme Vice-Capel-Meister hiemit eine Abschrift von der Convention und verhaltungs-Norma deren ihme Suborbinirten Musiquanten hin ausgegeben, das er dieselben nach dieser Vorschrift zu ihrer Dienst-Leistung anzuhalten wissen möge. übrigens

10mo. Wie man all-seine schuldige Dienste zu Papier zu setzen um so weniger nöthig erachtet, als die durchlauchtigste Herrschaft ohne deme gnädigst hoffet, daß er Joseph Heyden in allen vorfallenheiten, aus eigenem Trieb nicht nur oberwehnte Dienste, sondern auch all-andere Befehle, die er von Hoher Herrschaft, nach bewandtnus der sachen künfftig bekommen sollte, auf das Genaueste beobachten, auch die Musique auf solchen Fuß setzen, und in so gutter Ordnung erhalten wird, daß er sich eine Ehre, und andurch der ferneren fürstlichen Gnaden würdig mache, also lasset man auch jene seiner geschücklichkeit, und Eyfer über. In solcher Zuversicht

11mo. Werden ihme Vice-Capel-Meister alle Jahr 400 Fl. Rhein. von der Hohen Herrschaft hiemit accordirt, und beym Ober-Einnehmer-Amt angewiesen Quartal-weise zu empfangen. über dies

12mo. Auf denen Herrschaften solle er Joseph Heyden den Officier-Tisch, oder Ein halben Gulden des Tags kost-geld haben. Endlich

13mo. Ist diese Convention mit ihme Vice-Capel-Meister von 1. May 1761 an, wenigstens auf drey Jahre lang beschlossen worden, solchergestalten, das wann er Joseph Heyden nach vollgestreckter Frist, dreyen Jahren, sein Glück weiters machen wollte, seine diesfällige Intention ein halbes Jahr voraus, das ist anfangs des dritten halben Jahrs, der Herrschaft kundt zu machen schuldig seye. Ingleichen

14to. Verspricht die Herrschaft ihne Joseph Heyden nicht nur so lang in Diensten zu behalten, sondern, wann er eine vollkommene Satisfaction leisten wird, solle er auch die expectanz auf die Ober-Capel-Meistersstelle haben, widrigenfalls aber ist Hochderselben allezeit frey, ihne auch unter dieser zeit des Dienstes zu entlassen.

Urkund dessen sind zwey gleichlauthende exemplaria gefertiget, und ausgewechselt worden.

Gegeben Wienn den 1. May 1761.

Ad Mandatum Celsissimi Principis
Johann Stifftel
Secretair.

VI, a.

Grabschrift der Eltern Haydn's.

BEJ DEN SIESEN JESU
IM LEBEN ICH LAG PIS ICH
D. 12 SEPTEMBER A. 1763
ALHIER GELEGET INS GRAB
MATIAS HAIDEN MARCKT
RICHTER ALHIER
BETET FIR MICH DESSEN
BILDNUS MIER VND EICH
ZUR ANDACHT VERSCH-
AFFT ICH, MEIN ALTER
WAR 65 JAHR.

ALHIER RVHET AUCH MEINE
LIEBE EHEWIERTHIN ANNA
MARIA HAIDIN IST GESTORBEN
DEN 23 FEBRVAR 1754
IHRES ALTERS 45.

VI, b.

Grabschrift Werner's

Allhier ruhet der Wol Edle und Kunstreiche Herr Gregorius Josephus Werner, Weyland gewester Hoch-fürstlich Eszterhazyscher Capell-Meister, seines erlebten mühsamen und kränklichen Alters 71 Jahr: deme Gott nun wolle zur ewigen Ruhe aufnehmen. Ist gestorben A. 1766, d. 3. Marty.

EPITAPHIUM.

Hier ligt ein Chor-Regent, der ein Groß Fürsten-Haus
sehr viele Jahr bedient, nun ist die Musik aus.
Er hatte große Plag mit Creuzl und B-moll,
wust' endlich nicht, wie, wo Ers resolviren sollt
Bis Er die Kunst erlernt nur in Geduld zu sein,
alsdann gab Er sich willig und ganz bereit darein.
Dich aber großer Gott!
bitt Er in höchster Noth,
Du wollst die Dissonanzen
von Ihm gesetzt zu frey
Verkehrn in Consonanten
Durch seine Buß und Reu.
Weil Er die letzt Cadenz sodann ins Grab gemacht,
ist folglich all sein Müh zum guten Schluß gebracht.
O Heiland nehm ihn auf zu deinem Himels-Chor
den nie ein Aug gesehn, noch g'hört ein menschlich Ohr.
Wann dann die groß Posaunen
wird rufen zum Gericht,
Mit aller Welt Erstaunen
alsdann verdam ihn nicht.

Dich aber fromer Wanders-
Mann
Ruff ich um ein Gebettlein an.

Berichtigungen:

Seite 16, Zeile 1 v. u., statt: verehelichte Heyer in Preßburg, lies: verwittwete Heyer in Wien

„ 124, „ 11 v. o., st.: dreist. Chor (Alt ꝛc.), l.: vierst. Chor (Sopran, Alt ꝛc.)

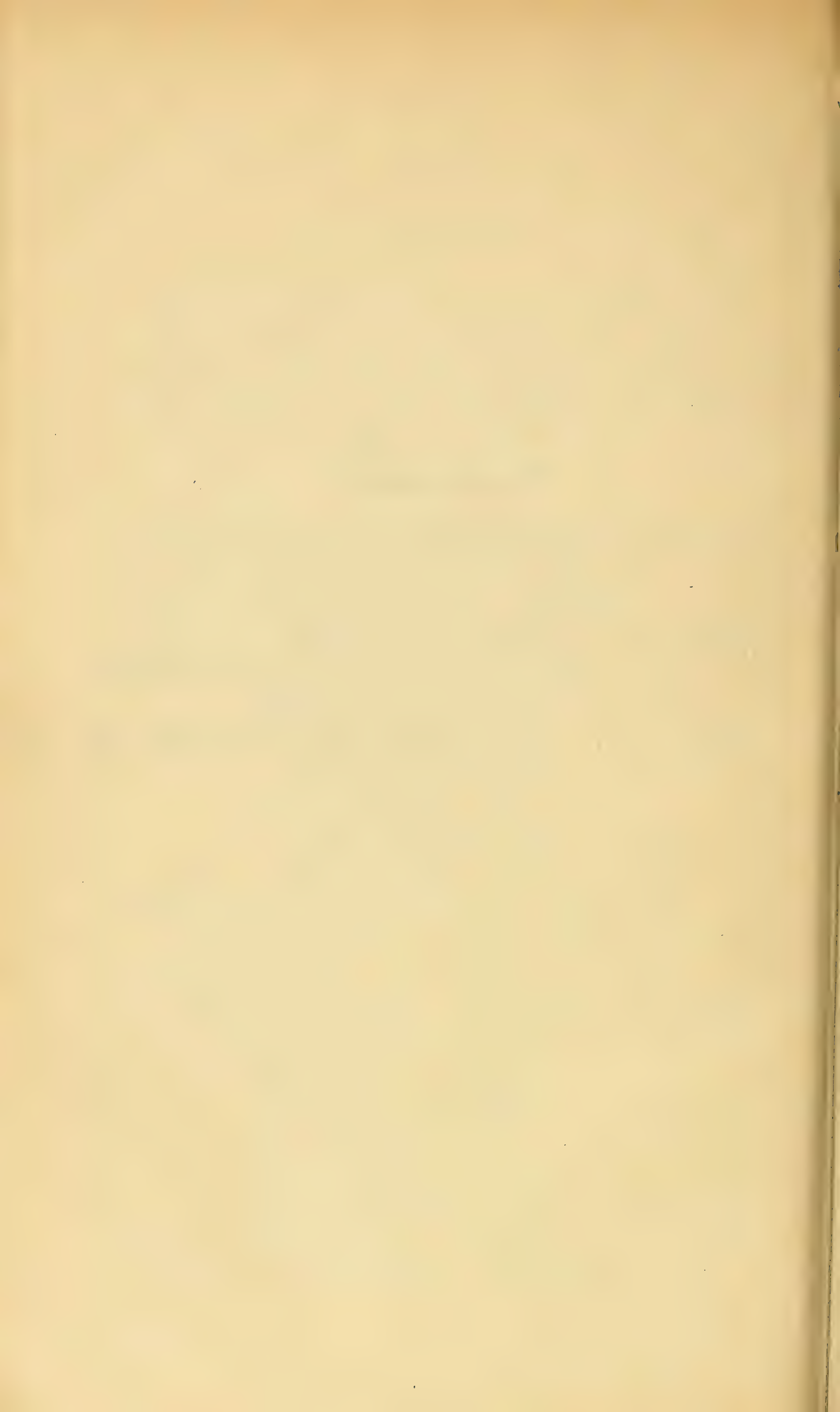
„ 126, „ 6 v. u., st.: damaligen, l.: dermaligen

„ 187, „ 1 v. o., st.: Vorbereitung der Compositionen, l.: Verbreitung von Haydn's Compositionen

„ 193, „ 2 v. o., st.: (1759) lebte, l.: (1759) wirkte

„ 230, „ 3 v. o., st.: Opuszahlen VI u. VII, l.: Opuszahlen IV u. VII

„ 295, „ 5 v. o., st.: 𝄴, l.: 𝄵



Kaspar Haydn,

ein Burgknecht, gebürtig vom Dorfe „Datten auf der Haid“ bei Hainburg, vermählt mit der Bürgerstochter Elisabeth Schaller im Febr. 1657, gest. als Bürger zu Hainburg vor April 1686.

Thomas,

geb. zu Hainburg 1655, gest. daselbst 4. Sept. 1701 als Wagnermeister, Bürger und Mitglied des innern Raths; verm. 23. Nov. 1687 mit Katharina Blanninger (geb. 1671, gest. 17. Mai 1739). Nach Haydn's Tod vermählte sich Katharina am 8. Jan. 1702 mit dem Wagnergesellen Mathias Seefranz in Hainburg, geb. 7. Sept. 1673 zu Bruck a. d. Leitha, gest. als Wagnermeister, Bürger und Mitglied des äußern Raths zu Hainburg, am 2. Mai 1762.

Unter den 4 Kindern aus dieser zweiten Ehe: Joh. Adam, geb. 9. April 1708, im Jahre 1739 als Wagnermeister zu Neusiedl am See genannt; Juliane Rosine, geb. 15. Febr. 1711, gest. im Jan. 1760, verm. 6. Sept. 1733 mit Joh. Math. Frankh, Schulrector zu Hainburg. (Nach dem Tode Katharina's heirathete Seefranz, 21. Febr. 1740, die Schneidermeisters-Witwe Barbara Kainz.)

Kinder aus erster Ehe der Katharina und Thomas Haydn:

Joseph Gregor,

geb. 19. März 1689, gest. vor 1739, verm. zu Ungar. Altenburg 10. Juli 1718 mit der Wagnermeisters-Witwe Anna Maria Wimmer. Zum zweiten mal verm. zu Hainburg als Wagnermeister 11. Sept. 1729 mit Theresia Vogt. Kinder aus erster Ehe: Joseph, geb 1. Jan. 1720; Mathias, geb. 14. Febr. 1726.

Thomas,

geb. 20. Dec. 1690, gest. 28. Dec. 1690.

Kaspar,

geb. 7. Jan. 1692, gest. vor 1739.

Gregorius,

geb. 4. Febr. 1694, gest. vor 1739.

Johannes,

geb. 8. Mai 1696, gest. 22. Sept. 1751 als Wagnermeister zu Frankenmarkt, verm. 9. Sept. 1722 ebendaselbst mit der Huffschmieds-Witwe Jacobe Schmidt (gest. 7. Febr. 1742). Zum zweiten mal verm. 11. Juni 1742 mit Maria Rosa Sayller, Seilermeisters-Tochter. Kinder aus erster Ehe: Susanna und Maria (Zwillinge), geb. 1724. Kinder aus zweiter Ehe: Johannes, geb. 1744: M. Sus. Ursula, geb. 1748; M. Theresia, geb. 1750.

Mathias,

geb. 31. Jan. 1699, gest. 12. Sept. 1763 als Wagnermeister und Marktrichter zu Rohrau. Vermählt 24. Nov. 1728 mit Maria Koller (Tochter des Mitnachbars und Marktrichters Lorenz Koller), geb. 10. Nov. 1707, gest. 23. Febr. 1754. Zweite Vermählung des Mathias 19. Juli 1755 mit Maria Anna Seeder (Tochter des Inwohners Michael Seeder) geb. 23. März 1736. 5 Kinder aus dieser zweiten Ehe starben bald nach der Geburt. (Nach dem Tode des Mathias heirathete seine zweite Frau 1. Juli 1764 den Witwer Franz Bonack, Mitnachbar zu Wildungsmauer bei Petronell.)

Antonius,

geb. 11. Jan. 1701, noch 1739 als Stadtgardist zu Preßburg genannt.

Kinder aus erster Ehe des Mathias:

(Anna Maria) Franziska,

geb. 19. Sept. 1730, gest. 20. Juli 1781 zu St. Nicklo (Fertösz Miklós) in Ungarn. Vermählt in Rohrau 8. Febr. 1750 mit dem Bäckermeister (nachherigem Wirth) Joh. Vieltzwiser (Witwer seit 18. Jan. 1750). Nach dessen Tod (8. Febr. 1771) zum zweiten mal verm. mit Jakob Traumbauer in St. Nicklo 14. Oct. 1771. Kinder aus erster Ehe: Anna Maria — Anna Katharina — Maria Theresia. Anna Maria verm. 4. Febr. 1772 mit Michael Wimmer, Wirth zu Uzkér (bei Nemeskér, südlich von Esterház). Beider Kind: Maria, geb. 16. Aug. 1789, verm. an einen Chirurgen in Kapuvár unweit Esterház.

Franz Joseph,

getauft 1. April 1732, gest. zu Wien 31. Mai 1809, vermählt zu Wien 26. Nov. 1760 mit Maria Anna Keller (Tochter des hofbefr. Perückenmachers Joh. Petrus Keller), geb. 9. Febr. 1729, gest. zu Baden bei Wien 20. März. 1800.

Mathias,

geb. 26. Oct. 1733, gest. 23. Sept. 1734.

Mathias,

geb. 21. Febr. 1735. gest. 7. Sept. 1735.

Anna Katharina,

geb. 7. Oct. 1736. gest. 13. Oct. 1736.

Johann Michael,

geb. 14. Sept. 1737, gest. 10. Aug. 1806 zu Salzburg als fürsterzb. Concertmeister und Domorganist. Vermählt 17. Aug. 1768 mit der fürsterzb. Hoffängerin Maria Magdalena (Tochter des Hofkammerdieners und Hoforganisten Franz Ignaz Lipp), gest. 10. Juni 1827, alt 82 Jahre. Beider Kind: Aloysia Josepha, geb. 31. Jan. 1770, gest. 27. Jan. 1771.

Anna Maria,

geb. 6. März 1739, gest. 27. Aug. 1802, vermählt 6. Febr. 1757 mit Philipp Fröhlich, Schmiedmeister in Rohrau (gest. 29. Jan. 1777, alt 48 Jahre), zum zweiten mal verm. 29. April 1777 mit Ignaz Rafler, Kleinhäusler und nachmaliger herrschaftl. Schmiedmeister zu Schönabrunn bei Rohrau. (Rafler heirathete nach dem Tode seiner Frau, am 23. Nov. 1802, Elisabeth Göz, Müllermeisters Tochter am Markt Au vom Leithaberg und starb 17. Oct. 1809, 60 Jahr alt. Kinder der Anna Maria aus erster Ehe siehe A. Kinder aus zweiter Ehe: Ignatius, geb. 21. Mai 1780, gest. als Schmiedegesell 16. Jan. 1800 zu Rohrau.

Johann Kaspar und Anna Katharina (Zwillinge),

geb. 6. Jan. 1741. Joh. Kaspar gest. 3. Aug. 1741. Anna Katharina verm. 20. Nov. 1763 mit dem herrschaftlichen Büchsenmacher Christoph Näher. Kinder: Andreas, geb. und gest. 1766, Elisabeth geb. und gest. 1768.

Philipp (mit Nothtaufe),

geb. und gest. 2. Mai 1742.

Joh. Evangelist,

geb. 23. Dec. 1743, gest. 20. Mai 1805 zu Eisenstadt als Mitglied der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle.

Maria Theresia,

geb. 22. März 1745. gest. 17. Aug. 1745.

A. Von den 15 Kindern der Anna Maria Fröhlich starben 8 kurz nach der Geburt. Unter den Uebrigen sind hervorzuheben:

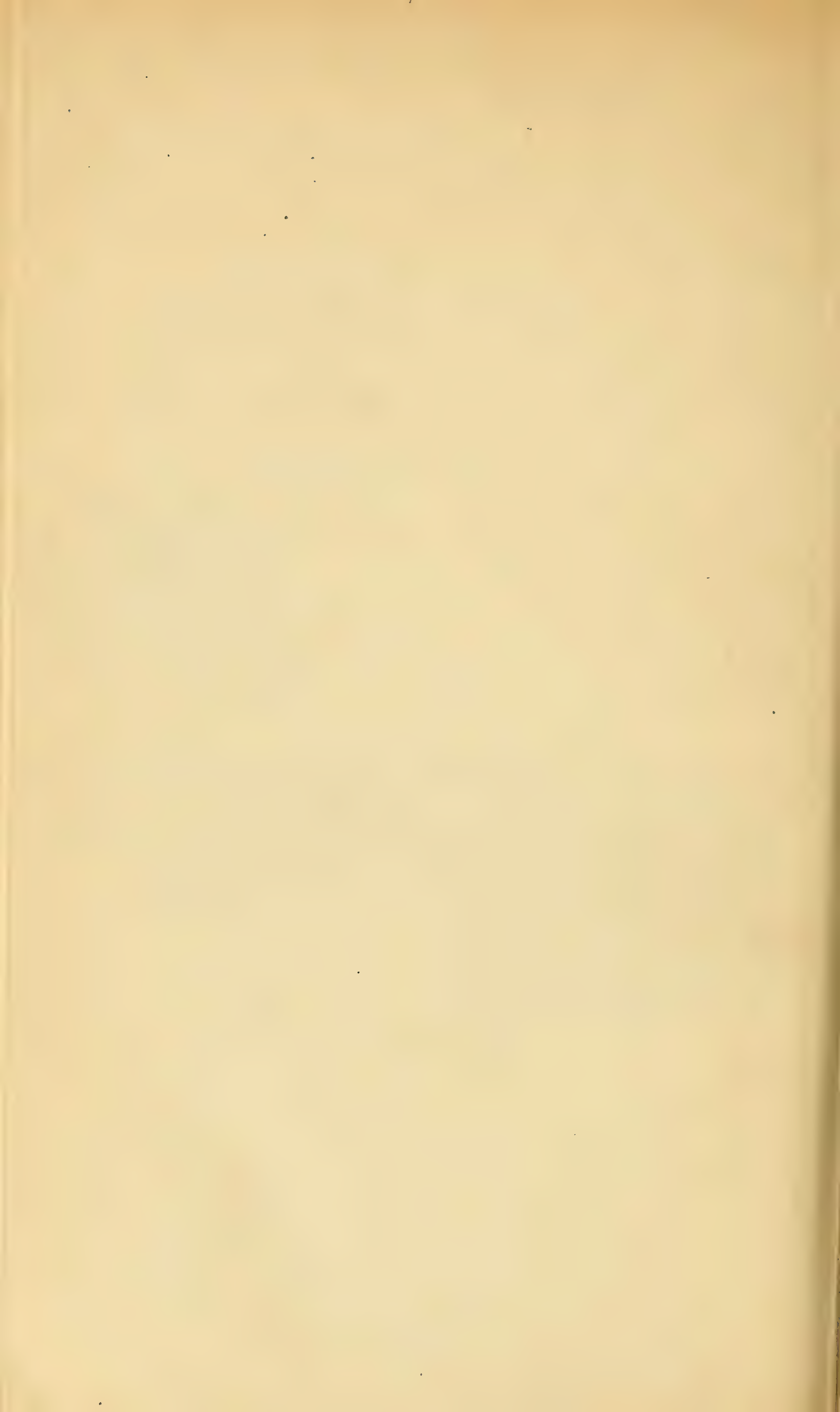
Maria Elisabeth, geb. 16. April 1759, verm. 16. Nov. 1783 mit dem Schneidermeister Michael Böheim in Rohrau (gest. 1813). 5 Kinder (1784—1793).

Anna Maria, geb. 27. Juni 1760, gest. 29. April 1821 in Esterház. Vermählt in Esterház mit Michael Schilldorf: dann 1791 mit dem Frauenschneider Kaspar Moser (gest. 2. Mai 1806). 5 Kinder aus erster und 6 Kinder aus zweiter Ehe.

Anna Katharina, geb. 14. Aug. 1765, verm. 5. Juli 1859 in Rohrau mit Jos. Aloys Luegmayr, Kastner zu Kreuz in Ungarn; dann mit dem Schustermeister Loder in Wien. Tochter aus erster Ehe: Juliane. 3 Kinder aus zweiter Ehe, darunter Ernestine, die in den letzten Jahren bei Haydn wohnte.

Mathias, geb. 24. Febr. 1769, gest. 14. Febr. 1845 als Schmiedmeister in Rohrau. War der Haupterbe Haydn's. Vermählt in Fischamend 24. Febr. 1805 mit Katharina Winkler. Noch lebende Töchter: Frau Katharina Mosberger in Rohrau; Frau Franziska Heger in Wien.

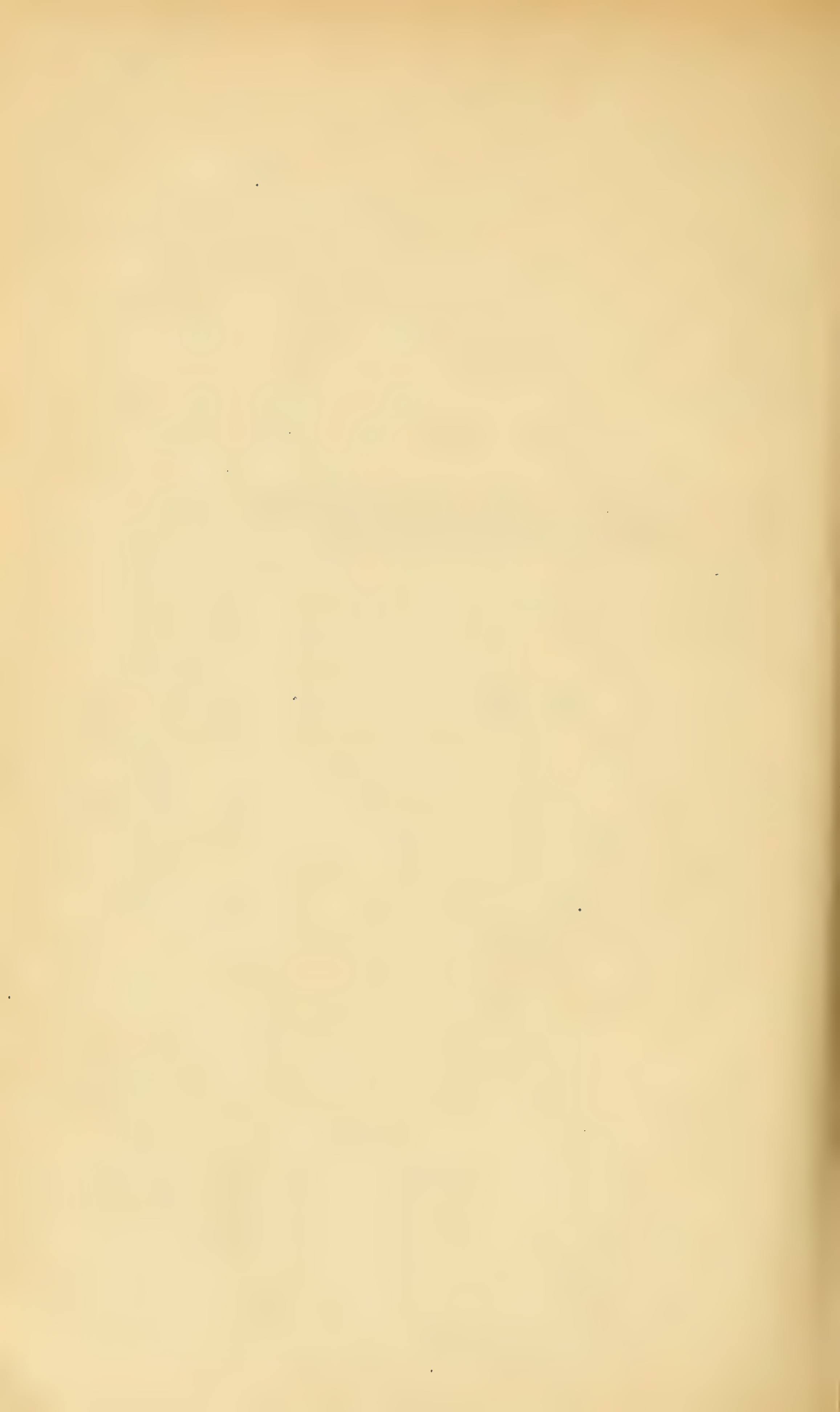
Theresia, geb. 5. Juli 1773, gest. 19. Dec. 1806, verm. 21. Nov. 1797 mit dem Schustermeister Joh. Mich. Hammer in Gerhaus (in Ungarn). 4 Kinder starben bald nach der Geburt.



Joseph Haydn.

Zweiter Band

(resp. Band I. 2. Abtheilung).







Joseph Haydn

Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Zweiter Band

(resp. Band I. 2. Abtheilung).

Mit einem Portrait.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1882.

Inhalt.

Esterház I. Esterház S. 4. — Schloß S. 5. — Garten u. Lustwald S. 6. — Opern- u. Schauspielhaus S. 7. — Marionettentheater S. 9. — Schauspielertruppen S. 11. — Musikkapelle S. 13. — Gesangpersonal S. 16. — Tomasini S. 17. — Mraw, Fuchs, Marteau, Lidl S. 18. — Tauber, Ripamonti S. 19. — Baldesturla, Bologna S. 20. — Haydn in Esterház S. 20. — **1767.** Die Oper *La Canterina* S. 37. — Messe IV S. 38. — **1768.** Die Oper *Lo Speciale; Applausus* S. 39. — **1769.** 6 Streichquartette S. 43. — **1770.** Haydn erkrankt am Fieber S. 44. — Freiherr von Sumerau S. 45. Die Oper *Le Pescatrici* S. 46. — **1771.** Theuerung S. 47. — *Salve Regina* S. 48. — **1772.** Prinz Rohan in Esterház S. 49. — Mlle. Delphin S. 51. — Fest in Preßburg S. 52. — Musikpflege in Preßburg S. 53. — Klagen der Musiker in Esterház S. 55. — Die Abschieds-Symphonie S. 56. — Messe V S. 59. — **1773.** Fest in Esterház; die Oper *L'Infedeltà delusa* S. 60. — Haydn als Organist S. 61. — Kaiserin Maria Theresia in Esterház S. 61. — *Stabat mater* S. 65. — **1774.** 6 Streichquartette S. 67. — **1775.** *Il Ritorno di Tobia* S. 68. — Erzherzog Ferdinand in Esterház S. 71. — Die Oper *L'Incontro improviso* S. 74. — Die letzten Compositionen für das Baryton S. 75. — **1776.** Haydn's eigene Lebensskizze S. 75. — Das Lustspiel „Der Zerstreute" S. 76. — Antrag, für das Hoftheater in Wien eine Oper zu schreiben S. 77. — **1777.** Die fürstl. Kapelle in Wien S. 78. — Vermählungsfeier in Esterház S. 79. — Die Oper *Il Mondo della luna* S. 80. — **1778.** Haydn wird todt gesagt S. 81. — Haydn's Wohnhaus in Eisenstadt S. 82. — Haydn verkauft sein Haus sammt Garten S. 83. — Haydn ersucht um Aufnahme in die Tonkünstler-Societät S. 84. — Messe VI S. 86. — **1779.** Die Oper *La vera costanza* S. 87. — Das Ehepaar Antonio und Luigia Polzelli S. 89. — Luigia Polzelli S. 90. — Anton Polzelli S. 94. — Pietro Polzelli S. 96. — Annafest in Esterház, Schloß- und Theaterbrand S. 98. — Das musik. Drama *L'Isola disabitata* S. 99. — Schüler Haydn's: Niemecz S. 100; Distler, Krumpholtz S. 101; Pleyel S. 102; Ant. Kraft, Ant. Rosetti S. 104.

Chronik. Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl.
Musikpflege am Kais. Hofe S. 110. — Harmoniemusik S. 112. — Tafelmusiken. Theater in Laxenburg und Schönbrunn S. 113. — Theater in den Vorstädten

S. 114. — Die beiden Theater der inneren Stadt S. 117. — Die italiänische Oper S. 119. — Das Stadttheater S. 120. — Theater-Privatgesellschaften S. 121. — National-Singspiel im Hof-Nationaltheater S. 122. — *Opera buffa* daselbst S. 123. — Das Stadttheater S. 126. — Das National-Singspiel S. 128. — Project eines dritten Theaters in der inneren Stadt S. 129. — Das Ballet; Noverre S. 130. — Das Casino im Trattnerhof S. 131. — Beschränkung der Kirchenmusik S. 132. — Cäcilien-Congregation S. 133. — Die Tonkünstler-Societät S. 134. — Oratorien an verschiedenen Orten S. 135. — Musikalische Academien S. 136. — Dilettanten- und Liebhaberconcerte S. 148. — Musikpflege in Privathäusern S. 150. — Nachtmusiken; Tanzbelustigungen S. 152. — Musikalienhandel S. 154. — Clavier-Fabrikation S. 157. — Musikpflege des Adels S. 158.

Esterház II. 1780. Eröffnung des neuen Theaters. Die Oper *La fedeltà premiata* S. 167. — Haydn's Geschäftsverbindung mit Artaria S. 169. — 6 Claviersonaten. — Die Schwestern v. Auenbrugger S. 172. — **1781.** Haydn's Verbindung mit Paris S. 174. — Haydn's Verbindung mit London S. 177. — Haydn's Ansehen in Spanien. Der Dichter Yriarte S. 179. — Der Componist Boccherini S. 180. — König Karl III. Haydn in Wien geehrt S. 181. — Porträte von Haydn S. 182. — Großfürst Paul mit Gemalin in Wien S. 183. — Die ersten 12 Lieder von Haydn S. 187. — 6 Streichquartette S. 189. — 6 Divertissements. Symphonie *La Chasse* S. 190. — Cäcilienmesse VII S. 191. — **1782.** 3 Todesfälle. Großfürst Paul in Wien, 2. Besuch S. 192. — Die Oper *Orlando Paladino* S. 194. — 6 Ouverturen S. 195. — Cantate *»Ah come il cuore mi palpita«*; Mariazellermesse VIII S. 196. — **1783.** Haydn erkrankt. Clementi S. 197. — Vermählung des Fürsten Nicolaus jun. Die Loudon-Symphonie S. 198. — Haydn's letztes Violoncellconcert S. 199. — **1784.** Die Oper *Armida* S. 200. — Wiederaufführung des „Tobias". Kelly und Bridi in Esterház S. 201. — Franz Anton von Weber und seine Söhne Fritz und Edmund S. 203. — Haydn's Oper „Die belohnte Treue" in Wien aufgeführt S. 204. — Clavierconcert in D.; Tanzmusik; 12 Lieder (2. Dutzend) S. 205. — Die Pudelromanze S. 206. — **1785.** Haydn's Aufnahme in den Freimaurer-Orden S. 207. — Leopold Mozart besucht seinen Sohn in Wien S. 209. — Leopold Mozart und Haydn S. 211. — Gegenseitige Werthschätzung Mozart's und Haydn's S. 212. — Wiedervermählung des Fürsten Ant. Esterházy S. 214. — Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze S. 214. — Tanzmusik S. 220. — 3 Claviertrios für die Gräfin Marianne Viczay S. 221. — **1786.** Cantate auf den Tod Friedrich des Großen S. 221. — 5 Concerte für die Leier. 6 Symphonien für Paris S. 222. — **1787.** 6 Streichquartette S. 223. — Haydn aufgefordert für Prag eine Oper zu schreiben S. 225. — **1788.** Haydn-Cultus; v. Mastiaux; Exner S. 226. — Die Kinder-Symphonie S. 226. — Die Oxford-Symphonie S. 228. — **1789.** 6 Streichquartette S. 228. — Der Großhändler Johann Tost S. 229. — Die Familie v. Genzinger S. 231. — Marie Edle v. Genzinger S. 233. — Musikalienhändler Bland aus London S. 234. — Das Rasirmesser-Quartett; 3 Clavier-Trios S. 235. — Fantasia und Capriccio S. 236. — Cantate *Arianna a Naxos* S. 237. — **1790.** Großhandlungs-

Gremialist Puchberg S. 238. — Tod der regierenden Fürstin S. 240. — Haydn vom Fürsten Oettingen-Wallerstein eingeladen. Fürst Nicolaus Esterházy stirbt S. 241. — Fürst Anton Esterházy. Letztes Fest in Esterház S. 242. — Abschied von Esterház S. 243. — Haydn in Wien. Antrag des Fürsten Grassalkovics. Salomon aus London S. 244. — Dreifache Vermählung bei Hofe S. 245. — Kaiserin Marie Therese S. 246. — Vorbereitungen zur Reise nach London; König Ferdinand von Neapel S. 247. — Die Entscheidung. Symphonie in Es S. 248. — Menuette. Verschiedene Clavierstücke S. 249. — Tag der Abreise nach London S. 250. — Abschied von Mozart S. 251.

Musikalischer Theil. Symphonien S. 255. — Ouverturen S. 283. — Divertimenti S. 285. — Streichquartette S. 288. — Concerte S. 301. — Das Baryton S. 304. — Tanzmusik S. 307. — Claviersonaten S. 308. — Claviersonaten mit Violine S. 316. — Claviertrios S. 317. — Clavierconcerte S. 321. — Kleinere Clavierstücke, Capriccio S. 323, Fantasia S. 324. — Kirchenmusik S. 325. — Messe IV S. 327. — Messe V S. 329. — Messe VI S. 330. — Messe VII S. 331. — Messe VIII S. 332. — Kleinere Kirchenmusikstücke S. 334. — Stabat mater S. 336. Applausus S. 337. — *Il ritorno di Tobia* S. 138. — Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze S. 341. — Die Oper S. 344. — *La Canterina; Lo Speciale* S. 349. — *Le Pescatrici; L'Infedeltà delusa* S. 350. — *L'Incontro improviso* S. 350. — *Il Mondo della luna; La vera costanza* S. 352. — *L'Isola disabitata; La fedeltà premiata* S. 353. — *Orlando Paladino* S. 354. — *Armida* S. 355. — Marionettentheater S. 356. — Cantate »*Ah come il cuore mi pal nel pita seno*« S. 357. — Trauercantate; Cantate *Arianna a Naxos* S. 358. — Einlagsarien S. 359. — Lieder S. 360.

Beilagen.

I. Verzeichniß der Opern, Academien, Marionetten und Schauspiele, aufgeführt in Esterház im Jahre 1778. S. 367.

II. Verzeichniß der Mitglieder der fürstl. Esterházy'schen Musikkapelle (nach der Zeit ihres Eintritts) 1761—1790. S. 372.

III. Verzeichniß der in den Jahren 1767—1790 auf den Theatern nächst der Burg, nächst dem Kärnthnerthor und im Lustschlosse Schönbrunn zum erstenmale aufgeführten Opern und Singspiele S. 375.

Berichtigungen und Zusätze S. 383.

Anhang: Chronologisch-thematisches Verzeichniß der in den Jahren 1766—1790 entstandenen Tonwerke Jos. Haydn's nach den angegebenen Rubriken S. 385.



Esterház.

I.



Im Jahre 1720 ließ Graf Joseph Anton Esterházy am südlichen Ende des Neusiedler-Sees im Ödenburger Comitat in Nieder-Ungarn ein einfaches Jagdgebäude aufführen. Nahe dabei lagen die kleinen Dörfer Süttör (gegen Osten), Szeplak (gegen Westen) und Schrollen (gegen Norden und damals noch nahe dem See). Nach ersterem Orte wurde das Gebäude dann benannt. Die Gegend rundum war so unwirthlich wie nur denkbar: weite Flächen Landes, überwuchert von Schilf und Rohr, Gestrüpp und niederem Gras, langgestreckte Moräste und schwimmender Rasen (Hanság genannt) dehnten sich unabsehbar aus. Die Einwohner schlichen gleich Gespenster herum, geplagt von verderblicher Sumpfluft, von Insecten aller Art und namentlich im Frühjahr heimgesucht vom kalten Fieber. Aber all' diese Übel kamen bei dem Grafen, einem leidenschaftlichen Jagdfreunde, nicht in Betracht im Hinblick auf die Nähe des Sees, der eine reiche Ausbeute an wildem Geflügel versprach.[1] Dem Erbauer war es nur kurze Zeit vergönnt, sich seines Besitzes zu erfreuen, denn nach dem Ableben seines Bruders Michael (24. März 1721) als Fürst die Regierung übernehmend, starb auch er zehn Wochen später am 7. Juni. Um so länger profitirte sein Sohn und Nachfolger, Paul Anton, von dem auch ihm lieb gewordenen Aufenthalt. Paul Anton starb am 18. März 1762 und nun erst gelangte der Besitz durch seinen Bruder, Fürst Nicolaus, zu seiner eigentlichen und ungeahnten Bedeutung. Wie bereits er-

1 Der seit undenklichen Zeiten launenhafte See trocknete zu Zeiten derart aus, daß der Boden mit Feldfrüchten bebaut und Jagden abgehalten werden konnten (zuletzt 1874); dann wiederum schwoll er an, tief genug, um bei Festlichkeiten zu Seeschlachten zu dienen (1797).

wähnt,[2] war dieser prachtliebende Fürst im Jahre 1764 in Frankfurt a. M. bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König als Botschafter zugegen und hatte zuvor bei einem Besuche in Paris auch Versailles kennen lernen. Sich einen ähnlichen Sitz zu schaffen war nun sein glühender Wunsch. Merkwürdigerweise wählte er dazu, vielleicht des Contrastes halber, den dazu am wenigstgeeigneten Punkt seiner zahlreichen Besitzungen, jenes Jagdschloß Süttör, das er mit enormen Unkosten, verzehnfacht durch seine entlegene Lage, zu einem prachtvollen Sommer-Palais umgestaltete und ihm im Januar 1766 nach dem Stammorte der fürstlichen Dynastie zum erstenmale den Namen „Esterház“ beilegte.[3] Hier hielt sich der Fürst den weitaus größten Theil des Jahres auf, um sich versammelt seinen Hofstaat, seine Musikkapelle und die Sänger von der Oper; nur die Chormusik für die Kirche blieb in Eisenstadt zurück.

Esterház,[4] das wir nun eingehender kennen lernen, war in der That eine wunderbare Schöpfung des Fürsten. „Vielleicht ist außer Versailles in ganz Frankreich kein Ort, der sich in Rücksicht auf Pracht mit diesem vergleichen ließe“, schrieb ein oft genannter Reisender,[5] und in ähnlicher Weise äußerte sich der französische Botschafter Prinz Rohan: „in Esterház habe er Versailles wiedergefunden“.

Denken wir uns in die, beiläufig den Höhepunkt der Herrlichkeit von Esterház bildende Zeit zurück und betrachten wir nun den Fürstensitz mit dem Auge des damaligen Beschauers.

---

2 Halbband I. S. 241. — Fortan gilt für die Bezeichnung „Halbband“ durchgehends die Abkürzung Band, oder Bd.

3 Vergl. Band I. S. 249.

4 Esterház erreicht man heutzutage mittelst Eisenbahn per Ödenburg, Groß-Zinkendorf und Szerdahely. Beschreibungen vom Schlosse und seinem angrenzenden Park, einen Flächenraum von über 6000 Klafter einnehmend, erschienen zunächst in französischer Sprache (1775 u. 84). Eine „Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterhásy im Königreiche Ungern“, Preßburg 1784, mit in Kupfer gestochenen Illustrationen besorgte der Fürst selbst. Auch Joh. Matth. Korabinsky's „Geographisches-Historisches-Producten Lexikon von Ungarn“, Preßburg 1786, bringt einen ausführlichen Artikel. Die Daten der abgehaltenen Feste sind in keinem einzigen dieser Werke genau nnd zudem unvollständig.

5 R(isbeck), Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. 2. Auflage 1784, I. 354.

Auf der Ödenburger Straße das Dorf Szeplak erreichend, folgen wir einer prächtigen 450 Klafter langen Lindenallee, die sich noch längs dem Dorfe Esterház hinzieht. Dieser Ort entstand erst während dem Neubau des Schlosses und besteht aus zwei Reihen schmucker Häuschen, die der Fürst damals für die deutschen Handwerksleute erbauen ließ. Wir passiren den herrschaftlichen Gasthof, das weitläufige Musikgebäude für die Mitglieder der Kapelle und der Oper, den riesigen Marstall mit Sommer- und Winterreitschule, die Wohnungen für den Hofstaat und stehen nun vor einem Thor aus kunstvoll getriebenem eisernem Laubwerk, dem Haupteingang zum Schloßhof, dem gegenüber sich rechts und links die Wachthäuser für die fürstliche Grenadiergarde befinden. Den Schloßhof betretend, gewährt das im italienischen Geschmack erbaute, reich mit Statuen, Reliefs und Säulen geschmückte Hauptgebäude mit seinen Seitenflügeln, in einer Breite von 54 Klafter sich ausdehnend, einen wahrhaft imposanten Anblick. Eine freie Hauptstiege führt beiderseits zu einem weiten, auf acht paarweise gekoppelten Säulen ruhenden Balcon. Hier im ersten Stockwerke befindet sich der Paradesaal, vollkommen weiß und mit verschwenderischer Pracht ausgestattet. Grundmann, des Fürsten Cabinetsmaler,[6] schmückte den Plafond mit Frescomalereien, der Mythologie entlehnt; lebensgroße Statuen der vier Jahreszeiten mit golddurchwirkten Gehängen geziert, Urnen von Alabaster, Vasen von Chalcedon, mit kostbaren Steinen ausgelegte Uhren fesseln die Aufmerksamkeit. Einen reizenden Gegensatz bildet der ebenerdige Sommersaal (*sala terrena*) von durchbrochenen viereckigen Säulen unterstützt, zwischen denen hohe Alabaster-Urnen stehen. Der Boden ist mit weißen Marmortafeln ausgelegt; die Decke schmücken auch hier von Grundmann gemalte mythologische Darstellungen. Breite Wandspiegel ruhen auf Tischen von weißem Marmor, mit Gruppen und Einzelfiguren aus feinstem Porzellan besetzt. An den Seitenwänden befinden sich mit Spiegelglas ausgelegte Nischen, in denen auf felsigem Grunde marmorne Becken mit wasserspeienden Drachen und Schwänen ruhen. Es ist dies der Saal, in dem bei festlichen Gelegenheiten Musikaufführungen stattfanden. Das Schloß enthält außerdem in seinen drei Stockwerken 126 reich vergoldete

---

6 Siehe Band I. S. 231. Anm. 25.

mit japanischem oder indianischem Tafelwerk ausgelegte Zimmer. In jedem derselben wird das Auge überrascht von unzähligen Ausschmückungs-Gegenständen, die in Wahl und Anordnung den feinsten Geschmack verrathen. Die Aufmerksamkeit fesseln ferner noch eine mit kunstvollen Arbeiten angefüllte Raritätenkammer, ein Cabinet mit überaus kostbaren chinesischen und japanischen Gefäßen, die Bibliothek, reich an Handschriften, seltenen Kupferstichen, Handzeichnungen, Landkarten und Globen, an Werth vielleicht noch überragt von der Bildergallerie mit Werken italienischer und niederländischer Meister.

Dem Schlosse reihen sich unmittelbar Garten und Lustwald an. Natur und Kunst unterstützen sich hier gegenseitig. Vom großen, reich geschmückten Blumen-Parterre aus laufen nach allen Richtungen Gänge, geschmückt mit Pavillons, Lauben, Grotten, Cascaden und Statuen. Zu beiden Seiten des rückwärtigen Schloßgebäudes zieht sich eine Doppelallee wilder Kastanienbäume hin. Am Rande der rechtsseitigen Allee steht das Operngebäude und daneben ein Kaffeehaus, der Sammelplatz der Künstlerwelt. Der Oper gegenüber befindet sich das Marionetten-Theater, an das sich die mit den seltensten Gewächsen angefüllten Treibhäuser anreihen.

Hier endet der Ziergarten und beginnt nun der umfangreiche Lustwald voll herrlichen Baumschlags und üppiger Wiesen. Prachtvoll ausgestattete Phantasie-Gebäude zieren die freien Plätze: der Sonnen-, der Dianentempel, die Eremitage, das chinesische Lusthaus (Bagatelle) und nahe dem Ausgang zum Thiergarten der Fortuna- und Venustempel. So umfangreich ist dieses Labyrinth von Gängen, daß bei Festlichkeiten Fächer an die Gäste vertheilt wurden, auf denen zur Orientirung der Grundriß der Anlagen aufgezeichnet war. — Der von Hirschen wimmelnde Thier- sowie der Fasangarten bildet eine Fortsetzung des Lustwaldes, in südlicher Richtung bis in die Nähe des Ortes Szerdahely sich hinziehend. Weiter hinab liegt St. Niklo (Fertösz-Miklos) und noch weiter südlich das reizende fürstliche Jagdschloß Monbijou, an einen namentlich mit Damhirschen bevölkerten Erlenwald gelehnt.

Hatte des Fürsten Machtgebot soweit ein bis dahin verwahrlostes Terrain in einen Prachtsitz umgeschaffen, bildete die Nachbarschaft nach Osten hin noch immer einen um so schreienderen

Contrast. Ein im Umfang von sechszehn Quadratmeilen schwimmender mit Rohr bewachsener Morast, jener schon erwähnte Hanság, hinderte noch immer jeden Verkehr und vergiftete die Luft. Auch hier griff der Fürst durch und erwies sich als Wohlthäter des Landes. Durch seinen Ingenieur Anton von Traut ließ er von Esterház aus bis zu dem Orte Pamhaggen (Pomogy) in der Richtung nach Preßburg einen 4300 Klafter langen Damm anlegen und zu beiden Seiten mit Weiden- und Erlenbäumen bepflanzen. Derselbe wurde am 17. Herbstmonat 1780 durch den Fürsten selbst und seinem Gefolge zum erstenmale zu Wagen befahren und dieser Tag durch die dankerfüllten Bewohner jener Gegend in festlicher Weise gefeiert.[7] Damit nicht zufrieden, ließ der Fürst zwei Jahre später mit enormen Kosten von obigem Orte aus drei Kanäle zur allmähligen Auffsaugung des Wassers graben, deren größter, 15000 Klafter lang, in die Rabnitz führte, so daß man auf dieser Strecke mit kleinen Plätten bis Raab gelangen konnte und Wiesen und Viehweiden entstanden, wo sonst kein menschlicher Fuß sich hinwagte. Durch diese weitgreifenden Maßregeln wurde aber auch der bis dahin geradezu gesundheitsschädliche Aufenthalt im Bereich des Schlosses wesentlich verbessert.

Hiermit das ungewöhnlich landschaftliche Bild abschließend, das uns nun zur musikalischen Darstellung eines in dieser Art wohl nie mehr wiederkehrenden fürstlichen Hoflebens als Hintergrund dienen wird, kehren wir zunächst zum Opern- und Schauspielhause zurück, das nach den gleichzeitigen Berichten schon von außen einen gewinnenden Eindruck machte. Die Façade war mit römischen Wandpfeilern und einem auf jonischen Säulen ruhenden Balcon, der Giebel mit Vasen und Blumengehängen und einer Gruppe musicirender Engel geziert. Das Innere war mit feinstem Geschmack ausgestattet. Über dem Eingang zum Parterre, das bei 400 Zuschauer faßte, ruhte auf rothen, stark vergoldeten römischen Marmorsäulen die fürstliche Loge. Zu beiden Seiten reihten sich Gallerien an mit Logen für vornehme Gäste, eine jede im Fond mit kostbar eingerichteten Cabinetten versehen. Die Bühne hatte ansehnliche Breite und Tiefe; Dekorationen und Costumes waren vortrefflich. Täglich fanden hier, so lange der

---

7 Wiener Diarium 1780, Nr. 78 u. 103; ferner Wiener Zeitung 1782, Nr. 94.

Fürst in Esterház weilte, Vorstellungen statt; zweimal in der Woche (Donnerstag und Sonntag) war Oper, die übrigen Tage Schau- oder Lustspiel; der Anfang war um sechs Uhr; Zutritt hatten alle fürstlichen Beamten und Diener, wie auch die zufällig anwesenden Fremden. Die Sänger, meist Italiäner, benutzten die kurze Pause im Winter zu einer Reise in die Heimath, um ihre durch den Aufenthalt in Esterház geschädigten Stimmen zu kräftigen. Durchschnittlich bestand das Personal aus circa 5—6 Sängern und eben so vielen Sängerinnen. Als Dekorationsmaler war Pietro Travaglia, ein Schüler der berühmten Brüder Galliari vom Hoftheater in Wien, angestellt[8]; als Balletmeister fungirte einige Zeit Ludovico Rossi; in den 80er Jahren ist der italienische Theaterdichter Nunciato Porta als Director der Oper genannt; der fürstliche Bibliothekar P. G. Bader führte die Oberleitung über Garderobe, über die Trabanten und Zimmerleute; auch lieferte er zu einigen italienischen Opern-Textbüchern die deutsche Übersetzung, die dann in Wien, Preßburg oder Ödenburg gedruckt wurden und auch die Namen der auftretenden Personen enthielten. Ein Theil derselben hat sich erhalten und wir ersehen aus ihnen, daß beim Repertoire meistens die Wiener Oper bestimmend war, soweit eben die Kräfte in Esterház ausreichten. Dem Geschmack des Fürsten entsprechend herrschte die heitere Oper (*dramma giocoso*) vor; neben ihr erscheint auch die heroisch-komische (*eroi-comico*), aber nur selten die ernste oder tragische Oper (*dramma per musica, dramma tragico*). Von Haydn abgesehen finden wir, soweit die Textbücher vorliegen, folgende Componisten mit ihren Opern vertreten — Sacchini: *L'isola d'amore; L'amore soldato;* Piccini: *La buona figliuola; Il finto pazzo; L'astratto;* Anfossi: *Il geloso in cimento; Metilde ritrovata; La forza delle donne; Isabella e Rodrigo; Il matrimonio per inganno; Le gelosie fortunate;* Dittersdorf: *Lo sposo burlato; Il barone di rocca; Arcifanfano;* Gaßmann: *L'amore artigiano;*

---

8 Im Textbuche von Gluck's „Alceste" (1. Aufführung 1768) heißt es: *Inventori delle scene i Sig. fratelli Galliari.* Travaglia malte auch die drei ersten Decorationen zu Mozart's „Titus" zur Prager Aufführung. (O. Jahn's Mozart, Bd. II. 469. Anm. 37.) Er war noch 1798 in fürstl. Esterhazy'schen Diensten.

Paisiello: *La frascatana; Le due contesse; L'amor contrastato;* Gazzaniga: *Lo locanda; L'isola d'Alcina; La Vendemmia;* Sarti: *Le gelosie villane; Giulio Sabino; Idalide;* Salieri: *La scuola de' Gelosi;* Traetta: *Il cavaliere nell' isola incantata; l'Assedio di Gibilterra*; *Ifigenia in Tauride;* Cimarosa: *L'amor costante; Chi dell' altrui si veste; I due baroni; Giulio Bruto; Il marito disperato; L'impresario in angustie;* Righini: *L'incontro inaspettato;* Bianchi: *Il disertore;* Bertoni: *Orfeo ed Euridice.*

Das Marionettentheater[9] glich innen und außen einer Grotte; die Wände waren mit bunten Steinen, Schalthieren, Schnecken und Muscheln ausgelegt, deren phantastisches Farbenspiel im Widerschein einer glänzenden Beleuchtung sehr passend mit dem drolligen Spiel auf der Bühne harmonisirte. Ausgezeichnet und wahrhaft überraschend waren die Decorationen und Maschinerien, sowie die kunstvoll gearbeiteten, reich gekleideten Figuren von ansehnlicher Größe. Theatermaler und Decorateur war auch hier Travaglia; Bienfait, vordem beim französischen Singspiel in Wien, war Pantomimenmeister. Die Rollen wurden hinter der Scene von Mitgliedern des Schauspiels gelesen und gesungen. Die Stücke lieferten Bader und vornehmlich Pauersbach, die Seele des ganzen Unternehmens. Joseph Karl von Pauersbach, Secretär beim n. ö. Landrecht in Wien, schrieb auch Lustspiele, die in der Hauptstadt aufgeführt wurden,[10] und arbeitete jahrelang an einem Marionettenspiel, das ihm dann Fürst Esterházy abkaufte unter der Bedingung, es Jahr und Tag selbst in Esterház zu dirigiren. Für das Marionettentheater schrieb er die Parodien Alceste, Dido,[11] Demophon, Arlequin der Hausdieb, die Probe der Liebe, *Alcide al Bivio*, das ländliche Hochzeitsfest, Genovefens 1. 2. 3. u. 4. Theil, der Hexenschabbes. Im J. 1778 heirathete er die damals in Esterház engagirte Sängerin Marianne Tauber und ging mit ihr nach Rußland. Wie ernst

9 Über Marionetten siehe Bd. I. S. 101. Heinrich von Kleist schrieb „Über das Marionettentheater", ein anregendes Zweigespräch (siehe dessen Ges. Schriften, herausg. v. Tieck, rev. v. Julian Schmidt, Bd. III. S. 303 ff.)

10 Die indianische Witwe (1771); Die zwo Königinnen (1772); Schach Hussein (1773); Der redliche Bauer und großmüthige Jude (1774).

11 1776 gab die Moll'sche Truppe aus Preßburg im Theater nächst dem Kärnthnerthor „Dido", Schauspiel „eines hiesigen Dichters".

man es mit den Unterhaltungen auf dem Puppentheater nahm, zeigt eine vieractige Operette „Die Fee Urgele, oder: Was den Damen gefällt“,[12] nach dem Französischen des Favart, die im Wintermonat 1776 in Esterház aufgeführt wurde. Die Musik war von Ignaz Pleyel, der damals bei Haydn Composition studierte. Nach dem Textbuch enthielt die Operette bei dreißig Musiknummern, darunter Arien (19), Duette, Terzette, Chöre und Finales. — Die Puppenkomödien in Esterház wurden weit und breit gerühmt; selbst die Kaiserin Maria Theresia fand Gefallen an der trefflichen Darstellung und bat sogar den Fürsten, ihr den ganzen Apparat, Dekorationen, Maschinerien sammt dem „Personal“ nach Schönbrunn zu schicken, um daselbst eine Vorstellung zu geben. Haydn's Vorliebe für diese Art parodistischer Darstellungen ist bekannt; die ätzende Art, mit der hier so manche Vorgänge auf der Bühne (und wohl auch im gewöhnlichen Leben) in drastischer Weise sich persifliren lassen, entsprach so recht seinem, der Ironie leicht zugänglichen Wesen. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß er dem losen Spiel nicht nur seine Feder lieh, sondern auch zu seinem Privatvergnügen sich sogar selber als Director gerirte. Wir lesen darüber Folgendes in einem Bericht des Fürsten (dat. Wien, März 1775) an seinen Wirthschaftsrath von Rahier: „Es ist mir wissend daß der Capellmeister Hayden ein kleines Marionetten-Theater hat, welches er im vergangenen Fasching durch die Musicis hat spielen lassen. Da ich nun solches auf gleiche Art den zwanzigsten als dem Vorabend des Geburtstages meiner Frau möchte von denen nämlichen im Schlosse Eisenstadt produciren lassen, so wäre nothwendig mit dem Hayden die Sache alsogleich, jedoch solchergestalt richtig zu machen, daß die Fürstin nichts davon erfahren möchte. Ich erwarte danenhero ihre Antwort hierüber.“ — Haydn schrieb die Musik zu „Philemon und Baucis“, „Genovefens 4. Theil“, „Dido“ und wohl noch zu einigen andern Stücken. — Nach Pauersbach's Weggang (1778) erlosch auch das Reich der Marionette und trat dafür die Oper mehr in den Vordergrund.

---

12 *La Fee Urgele*, ein mit Arien untermischtes Lustspiel in 4 Acten, wurde im Dec. 1765 in Paris von italienischen Komödianten aufgeführt. Den Stoff dazu gab Voltaire's »*Ce qui plait aux dames*« (Lessing, Hamburg. Dramaturgie). „Die Fee Urgele“, Oper in 4 Acten, Musik von Kapellmeister Schulze wurde 1789 in Berlin aufgeführt.

Die Theaterunterhaltungen in Esterház erstreckten sich auch auf die Vorstellungen wandernder Schauspielertruppen. Während „draußen im Reich" die Gesellschaften Schuch, Schönemann, Ackermann, Koch, Wäser, Seyler und namentlich jene des Döbbelin, dem die Bühne so vieles zu danken hat, als die bedeutendsten genannt wurden, gab es solche, die ausschließlich Österreich zu ihrem Wirkungskreis erwählten und Wien, Brünn, Graz, Salzburg, Wiener-Neustadt und die ungarischen Städte Pest, Temesvar, Ödenburg, Preßburg bereisten. Die vorzüglichsten Truppen besaßen die Principale Hellmann und Koberwein, Passer und Wahr, Paul und Meyer, Diwaldt, Lasser, und Mayer. Wir finden sie sämmtlich der Reihenfolge nach in Esterház, wo sie oft auf eine Reihe von Monaten engagirt wurden. Sie machten sich zur Aufführung von Trauer-, Schau- und Lustspiel, zu Singspiel und Pantomime verbindlich und mußten täglich bereit sein, den Fürsten „mit einer Komödie zu bedienen". Zudem mußten sie, wie wir gesehen, für die Rollen im Marionettentheater die erforderlichen Personen stellen. Die Truppe bestand durchschnittlich aus 10 bis 14 Personen und erhielt Wohnung 5—7 eingerichtete Zimmer nebst „moderirter Holz- und Licht-Nothdurft" im Musikgebäude oder, wenn dieses besetzt war, im Gasthof. Der Principal, der immer auch selbst Schauspieler war, bezog für sich und seine Leute wöchentlich 100 Gulden. Das Repertoire umfaßte die beliebtesten und neuesten Stücke, von denen sich manche z. B. „der Schneider und sein Sohn", „der Hausvater", „der Jurist und der Bauer", „der Bettelstudent" jahrzehntelang auf allen Bühnen behaupteten, andere längst verschollen sind. Mit Genugthuung findet man aber auch Werke wie „König Lear", „Hamlet", „Götz von Berlichingen", „Stella", „Emilia Galotti", „Minna von Barnhelm", „Fiesco", „Kabale und Liebe", „Maria Stuart". Der Fürst liebte es, wenn die Schauspieler ihren Witz etwas derb auftrugen, ließ aber niemals Gemeinheiten zu; Hanswurstiaden und extemporirte Stücke, damals ohnehin im Absterben begriffen, waren in vorhinein ausgeschlossen. Über die genannten Principale bleibt noch einiges zu sagen übrig. Franz Passer kam von Graz und spielte im Sommer 1770 und 71. Als Kaiser Joseph im ersteren Jahre die königliche Freistadt Ödenburg besuchte, die seit 1681 kein gekröntes Haupt in ihren Mauern gesehen hatte, ließ der Fürst

Passer und seine Truppe dorthin kommen, wo sie die Auszeichnung genossen, im Stadttheater vor dem Kaiser zu spielen und dann fürstlich belohnt wurden. (W. Diarium.) Karl Wahr hielt sich in den Jahren 1772, 76 und 77 in Esterház auf und ging dann nach Preßburg zum Grafen Georg Csaky, einem passionirten Kunstfreunde, der für sich eigens ein Theater aus Stein erbauen ließ. Unter Wahr's Truppe befand sich der Schauspieler Christ. Ludwig Seipp, der später selbst Principal wurde und viele Theaterstücke schrieb; er soll 1774 der erste gewesen sein, der Shakespeare's „König Lear" für die deutsche Bühne bearbeitete, worüber sich Wieland im „Deutschen Merkur" aufhielt. Seipp übernahm 1793 das damalige Theater in der Vorstadt Landstraße und starb daselbst am 20. Juni allgemein geschätzt als charakterfester Mann.[13] Für die Wahr'sche Truppe schrieb Haydn u. a. die Musik zu Hamlet, Lear, Götz von Berlichingen. Franz Diwaldt's Truppe begann im October 1778; mit ihr wurde dann jährlich der Contract erneuert bis 1785; auch diese Truppe hatte in Schletter ihren Theaterdichter. Im Repertoire Diwaldt's sind bis 1785 „Fiesco", „Kabale und Liebe" und „Maria Stuart" genannt; unter ihm hielt sich im J. 1780 der Schauspieler Jos. Kettner auf, der 1790 bei Schikaneder spielte und im April 1791 auf kurze Zeit das obige Vorstadttheater (auf der Landstraße) übernahm, das nach ihm seine in Esterház erheirathete Frau Elise weiterführte. Unter dem Personal des Principals Lasser (1787) ist Gieseke genannt, der dann im Schikaneder-Theater in die Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte" verwebt ist. Noch ist Berner mit seiner Kindertruppe zu erwähnen, der vorübergehend in Esterház spielte; es ist derselbe, dem wir schon früher (Bd. I. S. 160) begegnet sind und der viele Städte Deutschlands mit Haydn's „Asmodeus" bekannt machte. — Außer den oben genannten Bühnenwerken sind noch „die Feuersbrunst" (1774) und „der Zerstreute" (1776) zu nennen, für die Haydn die Musik zu den Zwischenacten schrieb und die dann als selbstständige Symphonien erschienen.[14] Auf letzteres Stück kommen wir seinerzeit noch zurück.

---

13 Seine Biographie bringt der Gothaer Theater-Kalender 1794, S. 113 f.; er selbst schrieb über seine Reisen im Jahrgang 1788, S. 204.

14 Scheibe wird als der erste genannt, der 1738 für die Neuberin (Karoline Weißenborn) Symphonien zu Schauspielen schrieb, die mit dem Inhalt

Die Musikkapelle zählte durchschnittlich 16 bis 22 Mitglieder; die Geigen waren doppelt oder höchstens dreifach besetzt; Viola und Contrabaß doppelt, Violoncell einfach. Zu den Blasinstrumenten zählten Flöte, Oboen, Fagotte und Waldhörner (letztere meist vierfach) und nach Bedürfniß Trompeten und Pauken (Klarinetten waren nur in den Jahren 1776—78 in Gebrauch). Die Proben wurden Vormittags abgehalten; Productionen vor dem Fürsten oder vor Gästen fanden Nachmittags statt; gemischte Akademien (Vocal- und Instrumental) zuweilen Abends. Der große Prachtsaal diente bei außergewöhnlichen Festen zur Tafelmusik, wie sie nach damaliger Sitte auch am kaiserlichen Hofe gang und gäbe war.[15] Zu kleineren Familien-Diners wurden einzelne Sänger und Virtuosen in die Appartements beschieden. Für seine eigene Person behielt sich der Fürst das Streichquartett vor, das sich ausschließlich im fürstlichen Musikzimmer producirte, wobei Tommasini, des Fürsten Liebling, immer am ersten Pult. Hier war es auch, wo der Fürst im engsten Kreise die eigens für ihn componirten Barytonstücke von Haydn, Tomasini, Kraft und Pichl spielte, wobei ihm die Kapellmitglieder Franz oder Liedl und nach ihnen Anton Kraft auf demselben Instrument secundirten. Bei den Trios für Baryton, Viola und Baß mag wohl auch Haydn häufig die Viola gespielt haben. Daß er sich einmal unterfing, auch auf dem Baryton vor dem Fürsten zu glänzen, haben wir schon erfahren.[16]

Der fast gänzliche Mangel an lohnenden Ausflügen, die Entbehrung jeder Unterhaltung kettete die Leute enger zusammen; der ganze Musikerstand bildete sozusagen eine einzige große Familie, die in gegenseitiger Erheiterung einen Ersatz suchte für den Mangel freierer Bewegung. Obwohl der Fürst streng auf Ordnung hielt, mag das Leben mitunter doch wohl locker gewesen sein und man erzählt sich hierüber manche nicht wiederzugebende Anekdote, die glaubwürdig erscheint, wenn man bedenkt, daß das ganze Personal, Musiker und Sänger, in einem einzigen Hause

---

derselben übereinstimmten. Hertel und Agricola folgten dem Beispiele. (Lessing's Ansicht über dieses Verfahren, siehe dessen Hamburg. Dramaturgie, 26—28. Stück.)

15 Vergl. Bd. I. S. 82.

16 Siehe Band I. S. 253.

in engster Beziehung zu einander lebte. Dieses Musikgebäude enthielt zu ebener Erde 17, im oberen Stockwerk 37 Zimmer. Ein Concept, vermuthlich aus dem Jahre 1776, zeigt uns die Verwendung dieser Räume. Außer dem Vice-Pfleger, Maler, Copisten und zwei Scholaren, Dienstboten und den für die Komödianten reservirten Zimmern war der Rest ausschließlich von den Sängern, Sängerinnen und Musikern bewohnt. Wir finden hier 11 Ehepaare (jedes mit 2 Zimmer), 16 Musiker (je 2 in 1 Zimmer), Sänger, Sängerinnen und einige Musiker (jedes 1 Zimmer); nur Haydn mit seiner Frau hatte drei Zimmer zur Verfügung.

Ein anschauliches Bild einer in Esterház durchlebten Saison bietet uns das vielleicht einzige noch erhaltene in der Beilage I mitgetheilte Verzeichniß der im Jahre 1778 aufgeführten Opern, Schauspiele, Marionettenspiele und Concerte. Wir ersehen auch daraus, daß der Aufenthalt in Esterház sich in einer Weise ausdehnte, die im Hinblick auf die dortigen klimatischen Verhältnisse der gesammten Künstlerwelt manchen Stoßseufzer entlockt haben mag. —

Fassen wir nun Musikkapelle und Oper in engerem Rahmen zusammen. Das Verzeichniß der Mitglieder ist in der Reihenfolge ihres Eintrittes in die fürstlichen Dienste in der Beilage II zusammengestellt. Die jährlichen Ausgaben für den Gesammtkörper betrugen bis in die 70er Jahre sammt Werth der Naturalien-Zugaben gegen 10,000 Gulden rhein. und erhöhten sich im nächsten Jahrzehnt um einige Tausend. Zu Ende 1775 wurden alle Resolutionen uud Contracte cassirt und am 1. Januar 1776 erneuert,[17] wobei auch in einzelnen Fällen die Gehalte erhöht wurden. Wenn wir vorerst das Orchester betrachten, so finden wir, daß diese Gehalte durchschnittlich jenen im Wiener

---

17 Das Contract-Formular lautete: 1. Soll der Herr Contrahent einen auferbaulichen christlich gottgefälligen Lebenswandel führen. 2. Hat er dem Kapellmeister Hayden in Allem Gehorsam zu leisten. 3. Soll er aller Orten und zu allen Zeiten, wo und wann es S. D. gefallen wird Musique zu machen, sich in seiner Art und Gattung in der Musique gebrauchen lassen. 4. Soll er ohne besondere Erlaubniß S. D. seinen Dienst nicht verabsäumen, oder anderwärts Musique machen, oder von dem Ort wo S. D. Musique haben, sich entfernen. 5. Wird beiden unterschriebenen Theilen eine wechselseitige halbjährige Aufkündigung vorbehalten.

Hof-Operntheater selbst noch in den 30er Jahren unsers Jahrhunderts gleichkamen und sie mitunter selbst überstiegen. Es bezogen beispielsweise in Esterház ein Violinist 250—480 Gulden rhein.[18] (gegen 250—300 in Wien); ein Cellist 430 Gulden (gegen 250—300); ein Contrabassist 400 Gulden (gegen 300); ein Fagottist 300—400 Gulden (gegen 250—350); ein Waldhornist 300—500 Gulden (gegen 250—350), wobei, wohlgemerkt, in Esterház noch freies Quartier, Naturalien (6—9 Eimer Wein, 20—30 Pfund Kerzen, 3—6 Klafter Brennholz „gut authentisches") und alle 2 Jahre eine Sommer- oder Winter-Uniform hinzukamen. Das Orchester zählte durchaus tüchtige Kräfte, und wenn auch nicht Alle Virtuosen waren, was dem Ganzen eher schadet als nützt,[19] so erlangten sie doch schon durch das tägliche Zusammenspielen eine Routine, daß man sich die Ausführung wohl nicht anders als vorzüglich denken kann. Viele waren in doppelter Eigenschaft thätig: bei der Geige oder dem Contrabaß halfen die Bläser oder auch einige der untergeordneten Sänger aus und bei den Bläsern wurde nach Bedarf die Feldharmonie zugezogen. Für die Pauke fand sich jederzeit eine Aushülfe und ist daher nach dem Tode des wunderlichen Adamus Sturm (I. 214) kein Pauker mehr namhaft gemacht. Manche Mitglieder findet man später in Wien im Opernorchester und in der Hofkapelle, oder als Virtuosen concertirend, und wiederum wurden andere von dort verschrieben. Die schon erwähnte bescheidene Besetzung (16—22 Mitglieder) hat man sich stets vor Augen zu halten bei der Beurtheilung der meisten früheren Symphonien Haydn's, auf welche die Tonstärke unseres heutigen Orchesters (häufig allein schon 40 Violinen und 10 Bässe!) erdrückend wirken muß. Als die bedeutendsten Musiker, die bis zum Jahre 1790 erscheinen, sind zu nennen: Tomasini, Rosetti, Fuchs, Mestrino, Mraw (Violine); Weigl, Küffel, Marteau, Kraft, Bertoja (Cello); Schieringer (Contrabaß); Hirsch (Flöte); beide Griesbacher (Klarinette); Colombazzo, Poschwa, Czerwenka (Oboe); Peczival (Fagott); Steinmüller, Franz, Oliva, Pauer, Eckhardt, Lendway (Waldhorn).

---

18 Concertmeister Tomasini hatte in steigender Gage 800 Gulden.

19 „Eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben", nennt Schubart ein solches Orchester. (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.)

Zur speciellen Kammermusik des Fürsten gehörten Lidl und Franz (Baryton) und Joh. Bapt. Krumpholtz (Harfe). Am längsten (bis zur Auflösung der Kapelle im J. 1790) dienten außer dem uns schon bekannten Tomasini, der bis zu seinem Tode (1808) in der Kapelle verblieb, der Contrabassist Schieringer (seit 1767), die Waldhornisten Oliva und Pauer (seit 1769), Flötist Hirsch (seit 1776) und Cellist Kraft (seit 1778.)

Wir wenden uns dem Gesang-Personal der Oper zu. Die Mitglieder waren auf 1, 2 und 3 Jahre engagiert und ihr Contract wurde dann nach Umständen erneuert. So finden wir unter den Sängerinnen Sassi (mit 5 Jahren), Spangler, Prandtner, Valdesturla (6), Metilda Bologna (9). Noch ausdauernder waren die Sänger: Moratti (8 Jahre), Braghati (9), Lambertini (10), Totti (12), Bianchi und Ungricht (14), ja selbst, weit über unser gestecktes Ziel hinaus, der Tenorist Dichtler und der unverwüstliche Bassist Specht (36 und 38 Jahre, von denen allerdings nur 22 Esterház angehörten). Die Gehalte[20] betrugen 500—1000 Gulden rhein.; bei Ehepaaren (häufig die Männer im Orchester) bis zu 1300 Gulden. Auch hier waren damit freies Quartier und die üblichen Naturalien verbunden; einzelne Sängerinnen erhielten überdies jährlich ein Kleid „nach hohem Wohlgefallen" (oder nach Belieben dafür 100 Gulden). Die vorzüglichsten Mitglieder lassen sich etwa nach Maßstab der ihnen zugetheilten Rollen und ihrer Gehaltshöhe bestimmen. Von den Sängerinnen: Weigl, Spangler (mit Friberth vermählt), Cellini, Jermoli, Tauber, Ripamonti, Valdesturla, Tavecchia, die Schwestern Bologna, Speccioli, Delicatti, Sassi, Raimondi, Benvenuti, Zecchielli, Melo. Von den Sängern: Friberth, Bianchi, Jermoli, Pesci, Pezzani, Rossi, Braghati, Negri, Speccioli, Manchini, Moretti, Nencini, Paolo, Prizzi, Amici, Majeroni.

Faßt man dieses Personal, das sich aus den verschiedensten

20 Sie wurden häufig in Ducaten bemessen: 1 # ordinär, holländ. oder kaiserlich = 4 Gulden 14 Xr. rhein.; 1 # Kremnitzer = 4 Gulden 22 Xr. (vor dem Patent vom 1. Sept. 1783 nur 4 Gulden 18 Xr., Fr. Nicolai IV. S. 487), 1 Zechine = 4 Gulden 22 Xr., ganze Souverain = 12 Gulden 40 Xr.

Ländern fortwährend erneuerte, in seiner Gesammtheit auf, so wird man zugeben müssen, daß eine ähnliche Privat-Kapelle vordem kaum irgendwo existirte; überboten wurde sie allerdings noch vom zweiten Nachfolger des Fürsten in ihrer Zusammenstellung in den Jahren 1800—13. Man darf aber auch annehmen, daß die Gegenwart so mancher hervorragender Mitglieder nicht ohne veredelnden Einfluß auf den Gemeingeist dieser, durch Dienstpflicht und örtliche Verhältnisse so eng verbundenen Künstlerschaar bleiben konnte. Andererseits aber empfing auch Haydn durch den steten Wechsel des Personals fortwährend erfrischende Anregung, sowie Vertrautheit mit dem auswärtigen Musikleben. Er selber kam bis zu seiner Reise nach London nicht über die Grenzen des Vaterlandes hinaus, aber seine Untergebenen trugen seinen Namen allüberall hin und bekräftigten den Ruf, den ihm seine Compositionen längst schon erworben hatten.

Zum Schlusse mögen hier noch einige Daten über solche Mitglieder folgen, die dazu Anlaß bieten und über deren Aufenthalt in Esterház bisher wenig oder nichts bekannt wurde. Vom Orchesterpersonal sind es die Mitglieder Tomasini, Mestrino, Mraw, Fuchs, Marteau und Lidl.[21] Rosetti (dessen Namen man nicht ohne einiges Befremden hier finden wird), Kraft und Krumpholtz sind unter die Zahl der Schüler Haydn's zu Ende des Jahres 1779 aufgenommen.

Über Luigi Tomasini's Talent und Stellung wurde schon früher (Bd. I. S. 261) gesprochen. Weitere Nachforschungen ergaben seitdem, daß er 1741 zu Pesaro in Italien geboren und 1757 vom Fürsten Paul Anton von Italien aus als Kammerdiener nach Eisenstadt mitgenommen wurde. Dieser Umstand macht es nun erklärlich, warum über ihn nirgends ein Anstellungsdecret als Mitglied der Kapelle aufzufinden war. Es bleibt unerklärlich, daß der Fürst, der doch dessen Talent gekannt haben mußte und ihn vielleicht aus eben diesem Grunde in seine Dienste aufnahm, nicht schon früher ihn der Kapelle einverleibte. Freilich: diese erhielt erst durch Haydn's Anstellung ihren ersten kräftigen Anstoß und der neue Kapellmeister mochte nicht wenig erfreut gewesen sein, im Schlosse selbst ein so erwünschtes Talent zu entdecken.

---

21 Band I wurden schon erwähnt: Weigl (S. 264), Steinmüller (S. 266), Franz (S. 267).

Die wenigen bisher bekannten Daten über Nicolo Mestrino aus Mailand, den ausgezeichneten Violinvirtuosen und Componisten für sein Instrument, finden hier eine gewiß unerwartete Ergänzung. Mestrino wurde im November 1780 auf zwei Jahre in die Kapelle aufgenommen, blieb aber bis Ende Januar 1785. Er ging dann, wie wir später sehen werden, nach Preßburg zum Grafen Ladislaus Erdödy und soll 1790 in Paris gestorben sein. Sein Gehalt in Esterház zählte zu den bedeutenderen: 480 Gulden nebst den üblichen Emolumenten. In der Kapelle war er sehr geschätzt und der Fürst nannte ihn nur seinen „Nicoletti".

Franz Mraw (Mraf), ein vorzüglicher Violinist aus Böhmen, war in den Jahren 1784—86 in der Kapelle und hatte gleichen Gehalt mit Mestrino; er war vordem in der Kapelle des Grafen Kolowrat in Prag, ging von Esterház aus zum Fürsten Batthyáni und starb (nach Dlubacz und Rieger, die allein seiner erwähnen[22]) 1792 in Diensten des Fürsten Grassalkovics.

Peter Fuchs (Fux), ebenfalls ein vortrefflicher Violinspieler aus Böhmen und auch vorzüglicher Lehrer, wurde (nach den Acten der Tonkünstler-Societät) am 22. Jan. 1753 geboren. Er bildete sich in Prag aus, war 1781 und 82 in Esterház und trat 1787 in die kaiserliche Hofkapelle zu Wien, wo er bis zu seinem Tode (15. Juli 1831) verblieb.[23]

Franz Xaver Marteau (recte Hammer), ein sehr geschätzter Violoncellist und Componist, war in der Kapelle von März 1771 bis Ende 1778. Auch ihn werden wir in Preßburg wiederfinden. Er war Mitglied der Tonkünstler-Societät in Wien von 1776 bis 1813. Weder Geburts- noch Todesjahr von ihm ist bekannt.

Andreas Lidl, Virtuose auf dem Baryton, war beim Fürsten in den Jahren 1769 bis 74. Schubart hörte den „süßen" Baryton 1776 in Augsburg.[24] 1778 trat Lidl in London auf, wo er auch starb; Nachkommen von ihm leben daselbst noch jetzt.

---

22 Künstlerlexikon für Böhmen. Bd. II. S. 341. Statistik von Böhmen (Rieger). S. 260.

23 Das hier und da mit 1804 angegebene Todesjahr ist dahin zu berichtigen.

24 Schubart's Leben und Gesinnungen, herausg. von dessem Sohne Ludwig. Stuttgart 1793. S. 29 u. 122.

Lidl's Vortrag bezauberte durch „süße Anmuth, mit deutscher Kraft verbunden, durch überraschende Bindungen mit der harmonievollsten Melodie". Er vervollkommnete sein Instrument in der Art, daß er die unteren Saiten, welche die Begleitung ausmachen, bis auf 27, worunter auch die halben Töne begriffen sind, vermehrte.[25]

Vom Gesangpersonale seien nur die Sängerinnen Tauber, Ripamonti, Valdesturla und Bologna hervorgehoben.[26]

Maria Anna Tauber, 1777 auf ein Jahr engagirt, bringt uns mit dem, von Kaiser Joseph kaum erst gegründeten National-Singspiel zusammen. Sie sang im März 1778 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät in Metastasio's Oratorium *La Passione del Redentore*, Musik von Jos. Starzer und hatte das Glück, dem Kaiser zu gefallen, der sie seinem Regisseur Müller mit den Worten empfahl: „Ich habe eine gewisse Tauber aus Esterház singen gehört, die eine gute Stimme hat und aus der etwas werden kann. Hier haben Sie eine kleine Oper; lassen Sie diese gleich einstudieren und geben Sie der Tauber die Rolle der Lucile".[27] Die Oper war das einactige Singspiel „Lucile" von Grétry. Die Tauber trat bei der ersten Aufführung im National-Hoftheater am 29. Juni 1778 auf, erhielt aber nicht den erwarteten Beifall; die Rolle wurde ihr abgenommen und der Marianne Lange (der ersten Frau des Hofschauspielers Lange) übergeben. Wie wir früher gesehen, reiste die Tauber dann als Frau des Marionetten-Directors Pauersbach nach Rußland.

Von Barbara Ripamonti, im April 1778 mit ihrem Manne, Violinist Franziscus Ripamonti, auf 3 Jahre, dann 1781—86 allein (mit 200 Kremnitzer Ducaten = 480 Gulden) engagirt, liegen zwar keine näheren Daten vor, doch rühmt sie die Tradition als eine vorzügliche Sängerin. Haydn schrieb für sie die Rolle der Costanza in *l'Isola disabitata*. Sie sang damals (am 6. Dec. 1779) in vorgerückter Schwangerschaft, denn schon am 12. Jan. 1780 wurde sie in Esterház von Zwillingen entbunden.

---

25 Musikal. Almanach auf das Jahr 1782 (Junker), S. 30. Gerber's Lexikon 1790. S. 805. Über das Baryton siehe Bd. I. S. 249—257.

26 In Bd. I wurden erwähnt: Die Ehepaare Weigl (S. 264), Friberth (S. 270) und Dichtler (S. 271).

27 Müller's Abschied von der Bühne, S. 259.

Costanza Valdesturla aus Pisa, von Juli 1779 bis Juli 1785 in Esterház, hatte vordem in Italien Triumphe gefeiert. Haydn schrieb für sie die Hauptrollen in seinen drei letzten Opern. Von Esterház ging sie nach Leipzig, wo sie 1786 J. G. Schicht, den späteren Cantor der Thomasschule (1810—23) heirathete. Sie war durch 19 Jahre eine der bedeutendsten Sängerinnen der Gewandhausconcerte. 1788 sang sie Haydn's Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen", begleitet von Karl Franz auf dem Baryton. (Bd. I. S. 257).

Das vorzügliche Schwesterpaar Maria und Matilde Bologna wurde im Mai 1781 engagirt und bezog 300 Kremnitzer Ducaten (= 1290 Gulden) Gehalt. Maria starb in Esterház am 17. Mai 1784, 30 Jahre alt. Vergebens wünschte der Fürst, ihre Stelle durch eine dritte Schwester zu ersetzen, behielt aber Matilde bei bis 1790 mit erhöhter Gage (1000 Gulden). Maria sang in Haydn's *Orlando Paladino* und *Armida*, in Traetta's *Ifigenia in Tauride* die Titelrolle und blieb neben der Sassi und Benvenuti das vorzüglichste Mitglied der Oper in der letzten Zeit der Kapelle.

Vergegenwärtigen wir uns nun Haydn selbst inmitten seiner Umgebung; sehen wir was seine Amtsthätigkeit erheischte, wie er die wenigen freien Stunden für sich verwerthete und wie er sich den Licht- und Schattenseiten seiner Lage gegenüber verhielt. Die Gleichförmigkeit des Lebens im Allgemeinen unterbrachen häufige Besuche aus den höheren und höchsten Ständen, die zu Unterhaltungen im engeren Kreise, oder auch zu glänzenden Festen Veranlassung gaben. Hier sowie an den Gedenktagen in der fürstlichen Familie spielte die Musik stets eine Hauptrolle, wobei Haydn Alles anzuordnen und vorzusorgen hatte. Auch außerdem galt es, Proben mit der Oper und mit dem Orchester abzuhalten, den Sängern und Sängerinnen ihre Rollen einzustudieren, austretende Künstler durch neue zu ersetzen, Streitigkeiten zu schlichten, Überhebungen entgegen zu treten, den Bedürftigen ein Fürsprecher beim Fürsten zu sein, ja selbst um den Souffleur sich

zu kümmern.[1] Bei so vielseitigen, aufreibenden Anforderungen mag man wohl staunen, wie Haydn im Stande war, auch noch so zahlreiche Werke zu schreiben und dazu die nöthige Frische und Freudigkeit zu bewahren.

Mit seinem Orchester war Haydn ein Herz und eine Seele; er nannte die Mitglieder seine Kinder und sie ihn Papa. Es ist ein kleiner aber bezeichnender Zug von liebenswürdiger Collegialität, wenn Haydn im Adagio einer Symphonie in der Flötenstimme seinem Untergebenen (Hirsch) mit eigener Hand zur Orientirung mit den Worten nachhilft: „Freund! Suche das Erste Allegro.“ (Dies ist nämlich angehängt an das Finale und von Haydn selbst geschrieben.) Bei den Proben nahm er es sehr genau; ließ einzelne Stellen so lange wiederholen, bis die Ausführung seinem Wunsche entsprach, ohne aber dabei je heftig oder ungeduldig zu werden; lautes Rufen kam nie vor. Er dirigirte vom ersten Violinpulte aus und griff gelegentlich auch selbst mit ein. In England gab er nach damaliger Sitte vom Clavier aus den Takt, welche Art er dann beibehielt. Bei humoristischen Stellen, auf die er beim Componiren besonderes Gewicht gelegt hatte, schmunzelte er im Voraus und beobachtete den Eindruck, den sie hervorriefen. Aber auch sonst gab sich in seinen Mienen kund, wie seine Seele beim Schaffen bewegt war. Dies zeigte sich in erhöhtem Grade bei Werken, die er mit seinem Herzblut geschrieben hatte, wie z. B. später bei der „Schöpfung“. „Mir war seine Mimik höchst interessant (schreibt ein Correspondent bei Gelegenheit der zweiten öffentlichen Aufführung); er hauchte dadurch dem Personal der Tonkünstler den Geist ein, in welchem sein Werk componirt war und aufgeführt werden mußte. Man las in allen seinen, nichts weniger als übertriebenen Bewegungen sehr deutlich, was er bei jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte.“ Den Sängern und Instrumentalisten gestattete er nicht, ihre Parthien mit Verzierungen auszuschmücken, und wenn es hin und wieder versucht wurde, sagte er: „Ich kann das schon

---

1 „Was Musik und Acteurs, sowie das Souffliren betrifft, wird der Kapellmeister Haiden sorgen und Ordnung zu halten wissen.“ (Verordnung aus den 70er Jahren.) Die Fama bürdet ihm auch das Clavierstimmen auf, wofür jedoch der Bassist Specht eigens honorirt wurde, sowie er auch die Kunstuhren im Schlosse und im Mon-Bijoux in Stand zu halten hatte.

auch und wenn ich es gewollt hätte, würde ich es so geschrieben haben."

Wir erfuhren schon früher,[2] daß Haydn sich den Umgang mit Dittersdorf für sein Violinspiel zunutze gemacht hatte; nun sehen wir ihn auch in Esterház bei der Kammermusik abwechselnd die Violine oder Viola übernehmen. Ebenso liebte er es, bei seinen Wiener Besuchen im Quartett mitzuwirken, wie z. B. bei Kelly, Tenorist bei der italienischen Oper 1783—87; Dittersdorf, Mozart und Vanhal waren seine Partner, Paisiello und der Operndichter Casti waren zu Gast.[3] In den Familien Neuwirth[4] (kais. Beamter), Andreas Scherzer (kais. Appellationssecretär), v. Genzinger (viel gesuchter Damenarzt) blieben die Quartettabende mit Haydn in lieber Erinnerung. Haydn hatte später in Wien auch im eigenen Hause Quartett, bei dem er die Viola spielte. Der damals jugendliche Karl Khym[5] spielte dabei die erste Violine und als er sich einmal ängstlich zeigte, munterte ihn Haydn mit den Worten auf: „Nur Courage, Junge! du wirst dich doch nicht vor mir fürchten, ich bin ja selber nur ein schlechter Spieler". — Ein einzigesmal finden wir Haydn auch als Solospieler erwähnt. Zinzendorf,[6] der am 28. Mai 1772 Esterház besuchte, beschreibt in seinem Tagebuche

---

2 Bd. I. S. 140.

3 Kelly, *Reminiscenses*, vol. I. p. 241.

4 Die Familie bewahrte noch die autographe Partitur von 6 Streichquartetten, comp. 1771, nunmehr dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gespendet.

5 Nachmaliger kais. Rath und Cammeral-Zahlmeister, Schwiegervater des Primararztes Dr. Joseph Ritter von Standthartner.

6 Karl Graf von Zinzendorf und Pottendorf, wirkl. geh. Rath, Staats- und Konferenz-Minister, Ritter des hohen deutschen Ordens, Land-Kommenthur der Balley Österreich, geb. zu Dresden 1739, 5. Januar, gest. zu Wien 1813, 5. Januar. Die hohe Stellung, die dieser Staatsmann bekleidete, brachte es mit sich, daß derselbe unabläßig mit den Kreisen des höchsten Adels, der Kunst und Wissenschaft verkehrte, leider nur zu oft und zu lange unterbrochen durch seine Reisen ins Ausland. Gewohnt, von frühester Jugend an bis zu seinem Lebensende ein Tagebuch zu führen, sind uns dadurch nach jeder Richtung hin zahllose werthvolle Aufzeichnungen erhalten. Auch die Musik ging nicht leer aus, und wenn auch gerade hier die Quellen spärlicher und bescheidener fließen, so bieten sie doch so manche schätzenswerthe Gabe, sei es auch nur, um mitunter bisher zweifelhafte Daten zu berichtigen oder festzustellen. Einen ausführlichen Nekrolog über Zinzendorf bringt die Wiener Zeitung 1813, Nr. 7.

Schloß und Park. Um 6 Uhr nach der Tafel, der auch die Fürsten Louis und Ottokar Starhemberg beiwohnten, war Musik: »*Deux chanteuses chanterent fort bien; Hayden joua de violon*«. Die kleine Gesellschaft besuchte dann auch das Theater, wo „der Postzug" gegeben wurde. — Wir können hier auch den Fall anreihen, wo Haydn ein einzigesmal Clavier öffentlich spielte. Es war in London am 1. Juni 1792, wo er (wie sein Tagebuch erwähnt) im Benefice der Sängerin Mara derselben „ganz allein mit dem Pianoforte eine sehr *difficult* englische Arie von Purcell" (*from Rosy Bowers*) begleitete. Einmal sah sich Haydn auch genöthigt, eine seiner Compositionen vor dem Fürsten zu spielen. „Vor 3 Tagen (schreibt er 1790 an seine verehrte Freundin v. Genzinger) mußte ich diese Sonate bei unserer Mademoiselle Nanette in Gegenwart meines gnädigsten Fürsten abspielen." Nach Aussage Prinster's (Mitglied der Kapelle) spielte Haydn nach seiner Rückkehr von London nie mehr Solo, weder auf der Violine noch auf dem Clavier; doch blieb letzteres für Augenblicke der Dolmetsch seiner seligsten Empfindungen noch kurz vor seinem Tode.

Trotz seiner angestrengten Amtsthätigkeit fand Haydn noch Zeit zum Unterricht; seine Schüler in Composition sind schon genannt. Außer diesen nöthigte ihn seine Stellung, auch vornehme, dem Fürsten verwandte Häuser zu übernehmen. Wir ersehen dies aus einer von ihm ausnehmend schön geschriebenen Bittschrift an den Fürsten (dat. 1776), in der er ihm zu wissen macht, daß ihm vom Grafen Erdödy „wegen Zufriedenheit seines Scholarens" zwei Pferde und ein Wagen geschenkt worden seien. Da er aber außer Stande sei, die Pferde zu erhalten, so bitte er den Fürsten, ihm „nach höchster Willkühr Heu und Haber zu resolviren". Die benöthigte Fourage wurde ihm denn auch in Gnaden zugestanden und bis zu des Fürsten Tod jährlich seinem Gehalte zugeschlagen. Daß Haydn das Geschenk auch praktisch ausnutzte, zeigt uns ein Brief, dat. 1786, an seine eben genannte „allerliebste Nanette" (Peyer, Kammermädchen des Grafen Appony), worin er ihr seinen Besuch in Preßburg ankündigt. Haydn nahm den Weg längs der östlichen Seite des Neusiedler Sees, jener einst trostlosen Gegend, die vor Errichtung des erwähnten Dammes bis Pomaggen geradezu unpassirbar war. Haydn schreibt, er werde mit seinen „eigenen Pferden" von Ester-

ház (über Pomaggen) bis Frauenkirchen fahren und von da ab mit gräflicher Gelegenheit den Weg bis Preßburg fortsetzen. Vier Jahre später (1790) schreibt er an Frau v. Genzinger: „ich habe meinen getreuen ehrlichen Kutscher verloren".

Auch als Organist lernen wir Haydn kennen. Hatte er einen freien Sonntagsmorgen, so ging er nach dem Orte Szeplak und spielte dort zu seinem Vergnügen die Orgel, wovon noch der uralte dortige Schullehrer zu erzählen wußte.[7] Wir werden später sehen, daß Haydn in Eisenstadt als *»qua Organista«* zu seinem jährlichen Gehalt ein ausgiebiges Quantum an Naturalien bezog.

Wenn der Fürst nach Wien reiste, nahm er zuweilen auch Haydn mit, dem dann die Zeit nur allzu rasch verflog. Oper und Concert mußte er schon im eigenen Interesse besuchen, um sich in Rapport zu erhalten mit dem Stand der Musik in der Kaiserstadt. Die Orchester-Übungen seines schon früher (Bd. I. S. 91. Anm. 16) erwähnten Freundes, Hofrath v. Kees,[8] dem er häufig seine Symphonien zum Durchspielen zusandte, waren ihm natürlich von besonderem Werth. Mit Artaria und andern Musikalienverlegern gab es Geschäftliches abzumachen; dann waren es die Häuser v. Greiner, v. Genzinger, Martines (seine ehemalige Schülerin), Weigl und Friberth (die ehemaligen Mitglieder seiner Kapelle), die ihn anzogen. Oft aber brach der Fürst, zum großen Leidwesen Haydn's, seinen Besuch rasch ab. „Die gähe entschließung Meines Fürsten (schreibt er an Artaria) sich von dem verhaßten Wienn zu entfernen, verursachte meine schleunige Reise nach Estoras,[8a] und hinderte mich von dem größten Theil meiner Freunde nicht beurlauben zu

7 Mitgetheilt von Consistorialrath Fabian, der früher in Szeplak und vor seinem Tode (1871) in Süttör als Dechant fungirte.

8 Vielleicht war es hier, wo Haydn (nach Dies' Überlieferung), von Eisenstadt kommend, in einer Straße nächst dem Stadtthore vor einem Gebäude Halt machte, aus dem ihm eine seiner Symphonien, vom Orchester ausgeführt, entgegentönte. Vom Diener in seinem verstaubten, abgetragenen Reisegewand nicht erkannt, gelang es ihm doch durch ein Trinkgeld die Erlaubniß zu erwirken, an der Thüre des Saales zu horchen. Dem Diener wurde endlich der Fremde unbequem und er wollte ihn eben abfertigen, als die Thüre sich öffnete und einer der Heraustretenden Haydn erkannte und ihn in den Saal führte, wo er jubelnd begrüßt wurde.

8a Wegen der Schreibweise Estoras (Esterház) siehe Bd. I. S. 206. Anm. 7.

können, derohalben werden auch Sie mich hierinfalls excursiren." Die Besuche des Fürsten beschränkten sich zuletzt fast nur noch auf die übliche Vorstellung bei Hofe am Jahreswechsel, wo der Fürst als Capitain der ungarischen Garde im Schmuck seiner reich mit Juwelen besetzten Uniform erschien und der Garde einige Tage später in ihrem Palais (Fürst Trautsohn'sche Palast vor dem Burgthor) ein glänzendes Fest gab.

Haydn fand in Wien durchaus nicht alles für ihn gestimmt; viele der tonangebenden Musiker betrachteten ihn mehr als einen Fremden, eine Folge seiner Stellung und seinem Aufenthalt in Ungarn. Sie wollten ihn, wie wir schon gesehen haben (Bd. I. S. 274), lange nicht als ihnen ebenbürtig oder gar überlegen anerkennen. Und als obendrein sein Ruf vom Auslande her, wo seine Werke rasche Verbreitung fanden, mehr und mehr nach Wien drang, da wuchs auch die Zahl seiner Neider und Feinde. Neider („deren ich eine Menge habe" — schreibt er an Artaria) konnten ihm allerdings wenig anhaben, aber die Feinde fanden Mittel und Wege, der Verbreitung und Anerkennung seiner Werke zu schaden. Haydn empfand dies (wie wir später sehen werden) zunächst bei einer Oper, die er im Auftrag des Kaisers, zu einer Zeit da dieser noch nicht von anderer Seite gegen ihn beeinflußt war, für das Nat.-Hoftheater geschrieben hatte und deren Aufführung hintertrieben wurde. Specielle Gegner hatte Haydn in den 80er Jahren im Musikzimmer des Kaisers, wo Musikdirector Franz Kreibich (der bei der Kammermusik die erste Violine spielte) und Kammerdiener Strack alles aufboten, Haydn's Quartette fern zu halten, was ihnen nicht schwer hielt, da der Kaiser ohnedies von Haydn's „Späßen" (wie er sich gegen Reichardt ausdrückte) nicht viel hielt.[9]

Gegenüber der bekannten späteren Lebensweise Haydn's, zur Zeit da er nach Wien übersiedelt war, sind wir in Esterház nur auf weniges beschränkt. Von jener Regelmäßigkeit in der Tagesordnung, die er im Alter beobachtete, konnte in Esterház nicht die Rede sein; wohl aber hielt er seine frühere Gewohnheit bei, zeitig aufzustehen und die Frühstunden dem Componiren zu wid-

---

9 „Ich dachte, ihr Herren Berliner liebt solche Späße nicht: ich hab' aber auch nicht viel dran." Gespräch mit Kaiser Joseph in Wien 1783. (Allg. Mus. Ztg. XV. S. 667. Reichardt's Autobiographie.)

men. Er lebte sehr mäßig, bewegte sich gern im Freien und unterhielt sich zuweilen unter Freunden mit Kegelschieben. Griesinger erzählt uns auch (S. 29), daß Jagd und Fischfang in Ungarn seine Lieblingserholungen gewesen seien. So konnte er es nie vergessen, daß er einst mit einem Schuß drei Haselhühner erlegt habe, welche auf die Tafel der Kaiserin kamen. Weniger glücklich war er ein anderesmal mit einem Hasen, dem er nur die Ruthe abschoß; aber er tödtete zugleich einen Fasan, den sein Unglück in die Nähe führte, während Haydn's Hund, der den Hasen verfolgte, sich in einer Schlinge erwürgte. Reiten hatte er seit seinem Fall vom Pferde auf den Gütern des Grafen Morzin längst aufgegeben.[10]

Bei seinen Spaziergängen war Haydn auf den fürstlichen Park oder weiterhin, nach Süd und West, auf die weite, von der Kultur noch unbeleckten Pußta mit ihrem eigenthümlichen Gepräge, wie es nur im Ungarlande zu finden ist, angewiesen. Sei es nun der Blick auf unabsehbare sonnenerglühte Flächen, sei es der sternenflimmernde unermeßliche Horizont mit seiner erhabenen Stille: ein Gemüth wie es Haydn besaß, konnte für solche Eindrücke nicht unempfänglich bleiben. Sie mußten ihm einen Ersatz bieten für die aufreibenden Unruhen, die seine Stellung mit sich brachte, einen Ersatz für den Mangel häuslichen Glücks; sie mußten in ihm jene innere beseligende Ruhe erzeugen, die aus so manchen seiner andachterweckenden getragenen Sätze so vernehmlich zu uns spricht. Ist doch die ihn umgebende Natur stets von wesentlichen Einfluß auf den schaffenden Künstler. Wiederum mußte er sich in lautem Gegensatz zu solchen Momenten von der charakteristischen ungarischen Nationalmusik herumziehender Zigeuner angezogen fühlen, von der sich gleichfalls Nachklänge in seinen Werken vorfinden. — Sein Weg wird ihn wohl auch öfters zu seinen Verwandten geführt haben. Lebte doch seine verheirathete älteste Schwester Franziska im nahegelegenen St. Nicklo, und deren älteste Tochter Anna Maria als verheirathete Wirthin zu Uzkér; endlich in Esterház selbst die dort verheirathete Tochter seiner jüngeren Schwester Anna Maria. Diese Verwandten, meistens in ärmlichen Verhältnissen, unterstützte Haydn ohn' Unterlaß und natürlich ohne Wissen

---

10 Vergl. Bd. I. S. 194.

seiner Frau. Auch wurde er von ihnen, wie nicht minder von den Musikern und Sängern bei Taufen und Hochzeiten als Pathe oder Beistand selten umgangen; sah ihn doch die kleine Dorfkirche von Süttör oft genug als opferwilligen Zeugen. Trieb ihn der Verdruß außer Haus, so fand er reichen Ersatz in der Anhänglichkeit einer von ihm leidenschaftlich geliebten Freundin, einer Sängerin, der wir später begegnen werden.

Versuchen wir Haydn bei der Arbeit zu belauschen. Wie fromm-gläubig er sein Tagewerk begann, erfahren wir aus seinem eigenen Munde. Als ihn der durch seine volksthümlichen Lieder bekannte Componist Schulz im J. 1770 in Esterház besuchte, zeigte ihm Haydn zahlreiche fertige und noch unbekannte Arbeiten. Schulz erstaunte über deren Originalität wie auch über Haydn's Fleiß. Die Frage aber, wie er es anfange, so viele an Eigenheit so reiche Sachen zu componiren, nahm der echt altdeutsche Künstler in einem ganz andern Sinne als sie gemeint war und erwiederte mit rührender Naivetät: „Ja sehen Sie, ich stehe früh auf, und sobald ich mich angekleidet habe, fall' ich auf meine Kniee und bete zu Gott und zur heiligen Jungfrau, daß es mir heute wieder gelingen möchte. Hab' ich dann etwas gefrühstückt, so setze ich mich an's Clavier und fange an zu suchen. Find' ich's bald, dann geht es auch ohne viele Mühe leicht weiter. Will es aber nicht vorwärts, dann sehe ich, daß ich die Gnade durch irgend einen Fehltritt verwirkt habe und dann bete ich wieder so lange um Gnade bis ich fühle, daß mir verziehen ist." [11] So erzählt auch Griesinger, daß sich Haydn völlig angekleidet des Morgens ans Clavier setzte und so lange phantasirte, bis er seinem Zweck entsprechende Ideen fand, die er sofort zu Papier brachte.[12] Die Nachmittagsstunden verwendete er dazu, die ent-

---

11 Nach Reichardt's Erzählung (Allg. Mus. Ztg. 1800. S. 173). Joh. Abraham Peter Schulz reiste damals als Begleiter der polnischen Fürstin Sapieha Woiwodin von Smolensk, die er im Clavier unterrichtete. Reichardt erzählt auch, daß keiner der Künstler, die Schulz auf seiner Reise kennen lernte, so mächtig auf ihn gewirkt habe wie Haydn, dessen übergroße Bescheidenheit ihn anfangs in nicht geringe Verlegenheit setzte.

12 Nach Elßler's Aussage gegen Griesinger und Dies pflegte Haydn sein Phantasiren meistens im Baß abzuschließen. „Er arbeitete dann im Groben", wie der treue Diener sich ausdrückte, und jetzt erst gestattete er den harrenden Fremden den Zutritt zu Haydn's Zimmer. Wie Elßler seine unbegrenzte Verehrung zu seinem Herrn zu bezeugen pflegte, sahen wir früher (Bd. I. S. 268).

worfenen Skizzen im Geiste so lange zu überdenken, bis Form und Entwickelung klar vor ihm standen; dann erst schrieb er die Arbeit sogleich rein und deutlich nieder, daher eine jede wie aus Einem Guß fertig in sich abgeschlossen erscheint und sich nur selten Correcturen vorfinden. „Das rührt daher, weil ich nicht eher schrieb, als bis ich meiner Sache gewiß war." Dieser Vorgang berichtigt zugleich die gewöhnliche Annahme, Haydn habe seine Werke „am Clavier componirt". Das Clavier diente ihm vielmehr nur dazu, seine Ideen zu entfesseln, nicht aber zur Ausarbeitung — ein unkünstlerisches Verfahren, daß nur zu Stückwerk führt. „Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß anzupassen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen und das ist es, was so vielen unserer neuen Componisten fehlt, sie reihen ein Stückchen an das andere, brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat." — Bei seiner Art, am Clavier sein Gemüth, je nachdem er ernst oder heiter gestimmt war, anzuregen, war übrigens auch die Güte des Instrumentes von Einfluß, so daß es vorkam, daß er, wie schon früher erwähnt (Bd. I. S. 354), um besonders gut zu componiren, sich sogar ein neues Fortepiano kaufte. Sein Lieblings-Claviermacher war Wenzel Schanz, und wie sehr er sich gewöhnt hatte, seine Compositionen dem Charakter von dessen Instrumenten anzupassen, zeigen seine entschuldigenden Worte bei Übersendung eines Werkes an seine Verehrerin, Frau v. Genzinger. „Ich weiß, daß ich diese Sonate hätte auf die Art Ihres Claviers einrichten sollen, allein es war mir nicht möglich, weil ich es ganz aus aller Gewohnheit habe."

Nach Obigem müssen wir jedoch nicht annehmen, daß Haydn ausschließlich das Clavier als Aushülfe zum Componiren diente. Im Geiste sammelte er vielmehr oft lange Zeit Ideen zu einer Arbeit, die nur des rechten Zeitpunktes ihrer Verwirklichung harrten. Als eine Symphonie, die Haydn seiner genannten Verehrerin zu ihrem Namenstage versprochen hatte, wegen überhäufter Arbeit für diesen Tag nicht zu Stande kam, versichert er: „Diese arme versprochene Sinfonie schwebt seit Ihrer anordnung stets in meiner Fantasie, nur einige (leyder) bishero nothdringende Zufälle haben diese Sinfonie noch nicht zur welt kommen

lassen.“ — Daß Haydn zuweilen in seinen Compositionen bestimmte Vorstellungen ausdrücken wollte, wurde oft versichert. Griesinger und Dies erzählen ebenfalls, daß ihnen Haydn von Symphonien sprach, in denen er moralische Charaktere geschildert habe, so z. B. im Adagio einer seiner ältesten, die er aber nicht anzugeben wußte, sei die Idee vorherrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen kein Gehör giebt. Die Gottheit (sagt Haydn später) habe er durch die Liebe und Güte ausgedrückt.[13] — Daß ihn häufig bestimmte Empfindungen drängten, ihnen durch künstlerisches Schaffen Ausdruck zu geben, lassen so manche Sätze seiner Instrumental-Werke vermuthen. Er selber sagt von einem Adagio, das er zu einer Sonate für Frau v. Genzinger neu componirt hatte: „Es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei gelegenheit zergliedern werde.“ Eben solche Sätze, in denen der Ausdruck der Ergebung, der feierlichen Ruhe vorwaltet, bilden den schreiendsten Contrast zu Haydn's nächsten Begegnissen im häuslichen Leben, dessen Fesseln sein Genius siegreich löste. Es ist (wie Otto Jahn so schön bemerkt[14]) „ein glänzender Beweis, wie die Kraft zu schaffen den Künstler vom Druck des Lebens frei macht und ihn in die Region des Schönen erhebt, in welcher allein das wahre Kunstwerk geboren wird“.

Man würde irren, wenn man aus der großen Anzahl Compositionen, die Haydn schrieb, schließen wollte, daß ihm die Arbeit leicht von statten ging. Dies war keineswegs der Fall. Wie schon bemerkt (Bd. I. S. 365), sagte Haydn selbst, daß er „nie ein Geschwindschreiber war und immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß componirt habe“. Der Reichthum an immer neuen Ideen, der aus seiner Feder floß, hat von jeher Staunen erregt; nur höchst selten wird man auf Wiederholungen stoßen. Auf Melodie und namentlich auf volksliederartige Themen richtete er sein Hauptaugenmerk. „Es ist die Melodie welche der Musik ihren Reiz giebt (sagte er zu Kelly[15]) und sie zu erzeugen ist

---

13 Sollte hier etwa das eigenthümliche Recitativ der Symphonie C-dur *»Le Midi«* gemeint sein? Band I. S. 287 ist schon darauf hingewiesen.

14 Mozart, zweite Auflage (auf die auch weiterhin hingewiesen wird), Bd. I. S. 686.

15 *Reminiscences vol.* I. p. 190.

höchst schwierig; das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius und eine solche bedarf keiner weiteren Ausschmückung um zu gefallen; willst du wissen ob sie wirklich schön ist, singe sie ohne Begleitung." [16]

Haydn war kein Pedant in Regeln; grammatikalische Freiheiten findet man häufig genug bei ihm und oft wiederholt er dieselbe Stelle absichtlich, um anzudeuten, daß er sie wirklich so gewollt habe. Über Albrechtsberger's Strenge, alle Quartenfolgen aus dem reinen Satze zu verbannen, äußerte er sich gegen Griesinger: „Was heißt das? die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich befugt wie irgend Einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleien haben keinen Werth; ich wünschte lieber, daß es Einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuett zu componiren." — Und gegen Dies: „Wenn ich etwas für schön hielt, so daß das Gehör und das Herz nach meiner Meinung zufrieden sein konnten und ich eine solche Schönheit der trockenen Schulfuchserei hätte aufopfern müssen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen." Die gleiche Freiheit gestand er aber auch anderen ihm ebenbürtigen Componisten zu. Sein Urtheil über die unharmonischen Querstände in der Einleitung zu Mozart's C-dur-Quartett lautete kurz und bündig: „Hat Mozart es geschrieben, so hat er seine gute Ursache dazu."

Einen wahren Widerwillen hatte Haydn gegen alles Ästhetisiren, und wer ihn von seiner Kunst nur reden hörte, hätte in ihm den großen Künstler kaum geahnt. Auch auf die Recensenten war er nicht gut zu sprechen. Als er davon hörte, daß ihm in einer seiner Compositionen eine falsche Quinte zur Last gelegt wurde, versetzte er ruhig: „Die Herren dünken sich wohl bei solchen Entdeckungen sehr weise; ach! wenn ich mich auf's Kritisiren verlegen wollte, wie vieles fände ich da zu tadeln." Gegen Neukomm äußerte er sich in seiner launigen Weise noch schärfer gegen ihre „spitzigen und witzigen Federn". Wie er auf die Berliner Kritik zu sprechen war, haben wir aus seiner eigenen Lebens-

---

16 In ähnlicher Weise äußerte sich auch Mozart gegen Kelly über Melodie. (*Reminisc. vol.* I. p. 228.)

skizze gesehen.[17] Dagegen hoffte er, gerade auf dem Gipfel seines Ruhmes, in bescheidener Weise bei Übersendung seiner „Schöpfung" an Breitkopf, daß die Herren Recensenten sein Werk „nicht allzustreng anfassen und ihm dabei zu wehe thun mögen." Noch ein Jahr vor seinem Tode klagte er dem ihm besuchenden Musiker Nisle, daß ihn die Herren „oft hart mitgenommen hätten und daß es ihm überhaupt unmöglich geschienen, Alles zu befriedigen. Später jedoch (setzte er gelassen hinzu) beruhigte ich mich mit dem Gedanken: du willst schreiben, wie es dir das Herz diktirt, und ich befand mich wohl dabei."

Die Verdienste anderer Meister fanden bei Haydn jederzeit gerechte Anerkennung. Wie dankbar er stets des Nutzens gedachte, den er aus Phil. Emanuel Bach's Werken geschöpft, haben wir schon früher gesehen (Bd. I. S. 132); von Gluck und Händel sprach er mit der größten Verehrung (letzteren sollte er erst in London recht kennen lernen). Sein Verhältniß zu Mozart, der doch seine eigene Künstlerbahn durchkreuzte, war so einzig in seiner Art, daß es für alle Zeiten wie eine Leuchte der edelsten Charaktererscheinung dasteht. Wir werden darüber seinerzeit Ausführlicheres erfahren. Jüngere Talente wußte er durch sein Lob mündlich und schriftlich anzuspornen, verschaffte ihnen Verleger oder Anstellung, suchte ihnen durch seine Empfehlung den Beginn ihrer Laufbahn zu erleichtern und war ihnen überhaupt ein väterlicher Freund. So war es, wie wir schon gesehen (Bd. I. S. 228), mit den Mitgliedern seiner Kapelle; dann aber auch mit einer Reihe angehender Componisten, mit Gyrowetz, Pleyel, Eybler, seinem Pathen Weigl, Edmund von Weber, Andreas Romberg, Johann Fuchs (seinem späteren Nachfolger im Amt), Ignaz von Seyfried und vielen Andern, die wir noch kennen lernen werden.

Bei aller sonstigen Bescheidenheit war Haydn doch von gerechtem Selbstbewußtsein erfüllt. Er erkannte vollkommen, wie sehr er der Tonkunst förderlich war und wohl konnte er sich hierüber im Alter Griesinger gegenüber äußern: „Ich weiß es, daß mir Gott einen Antheil verliehen hat und erkenne es mit Dank; ich glaube auch meine Schuldigkeit gethan und der Welt durch

---

17 Band I. Beilage II. S. 382.

meine Arbeiten genützt zu haben; mögen nun Andere dasselbe thun."

Aber für ihn gab es keinen Stillstand im Vorwärtsschreiten seiner Kunst. Wie wäre es sonst möglich gewesen, daß er, bereits ein hoher Sechziger, in dem erwähnten Brief an Breitkopf schreiben konnte, es komme ihm vor, als ob mit der Abnahme seiner Geisteskräfte seine Lust und der Drang zum Arbeiten zunähme. „O Gott! (fährt er fort) wie viel ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst, auch schon von einem Manne, wie ich gewesen!" In ähnlichem Sinne hörte ihn später noch Griesinger sagen: Sein Fach sei grenzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer als das, was schon darinnen geschehen sei. Ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten. — Auch gegen Kalkbrenner äußerte er als alter Mann, wie traurig es sei, daß der Mensch sterben müsse, ohne erreichen zu können was er erstrebe: „In meinem Alter habe ich erst gelernt, die Blasinstrumente zu gebrauchen; nun da ich's verstehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden." Mit Bewunderung und Hochachtung stehen wir vor einem Greis, der seinen Beruf so hoch achtet und stets nur die Verherrlichung desselben vor Augen hat. So wird auch hier der Ausspruch des Dichters zur Wahrheit: „Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun."

Haydn's pekuniäre Lage entsprach gewiß nicht seinem hohen Werthe als Künstler und den an ihn gestellten Anforderungen, doch wird sie viel zu düster geschildert. Über seine Stellung als Kapellmeister sind wir schon unterrichtet; auch über die Verwerthung seiner Compositionen läßt sich vieles nachweisen. Allerdings fehlt uns bis zu Ende der 70er Jahre jeder Anhaltspunkt, ob Haydn irgend einen Nutzen zog aus seinen in Leipzig, Berlin, Speyer, Amsterdam, Paris und London erschienenen Compositionen. Nun aber ersehen wir in vielen Fällen, wie Haydn dabei verfuhr und wie er auch zu rechnen verstand. Fassen wir zunächst seine Verbindung mit A r t a r i a ins Auge. Haydn erhielt z. B. für 3 Clavier-Trios jedes „wie gewöhnlich 10 #" (Ducaten) Honorar; für 12 Menuetts sammt Trios 12 #; für das bekannte Capriccio in C 24 # („der Preis ist etwas hoch",

beschwichtigt Haydn, meint aber, Artaria werde schon seinen Nutzen daraus schöpfen). Für 6 Claviersonaten (Trios) 300 Gulden. Für 6 Streichquartette (1784) willigt Haydn in die zugesagten 300 Gulden, obwohl er „jedesmal mit der Pränumeration mehr denn 100 # erhielt, welche mir auch Herr Willmann (in Paris) zu geben versprach". Für die nächstfolgenden 6 Quartette (1788) „bleibt der alte Preis von 100 #".[18] — Dies waren für jene Zeit immerhin ansehnliche Honorare, obwohl auch Haydn sich einmal gegen Artaria äußerte, daß er „nicht hinlänglich bezahlt sei" und er daher trachten müße, sobald die Stücke gestochen seien, noch einigen Gewinn zu erzielen, da er dazu mehr Recht habe als die Unterhändler. Schade, daß wir über die Honorare für Symphonien (die „englischen" kommen hier nicht in Betracht) so wenig erfahren, nur von den 5 Ouverturen (als Symphonien bezeichnet) wissen wir, daß sie Haydn an Artaria für 25 # überließ, obwohl „ich für diese 5 Stück von einem andern Verläger 40 # haben könnte". Von Gesangswerken ist nur das Honorar für die ersten 12 Lieder bekannt; es betrug 12 # (Haydn hatte anfangs 30 # begehrt). Da es einem Verleger in jener Zeit des Nachdrucks darum zu thun sein mußte, soviel wie möglich sich zu schützen, so suchte er sich vor allen Dingen des Componisten zu versichern. Zwei Vollmachten liegen in dieser Hinsicht bei Artaria vor: Haydn verpflichtet sich 1790 das Original-Manuscript von 3 Clavier-Trios an ihn mit allen Rechten des alleinigen Eigenthumsrechtes für 135 Gulden zu überlassen und solle Haydn nicht befugt sein, „selbe weder hierorts noch anderwärts an Andere zu geben". Ebenso war es mit 12 Redoutt-Menuetts sammt Trios (1792), wofür Haydn 24 #, also das doppelte des obigen Preises, erhielt. — Kurz nach Artaria (1780) trat Haydn in Verbindung mit Paris (Willmann, Nadermann, Sieber), wohin er seine Symphonien, Quartette und Clavierstücke ebenfalls gut verkaufte; nicht minder mit London (Forster, an den er im Jahre 1786 verschiedene Werke für 70 Pf. Sterling verkaufte, mit Longman & Broderip und mit Bland). Es waren dies, wohl zu beachten, häufig dieselben Werke, aus denen er also dreifachen Nutzen zog. Ob

18 Soviel erhielt auch Mozart für seine 6, Haydn gewidmeten Quartette, gedr. bei Artaria. (Jahn, Mozart, Bd. I. S. 734.)

er aus seinen Opern, die doch auch auswärts häufiger gegeben wurden, als man annimmt, einen nennenswerthen Gewinn erzielte, ist sehr fraglich. Sie waren übrigens, wie ja auch die Symphonien, im Dienste des Fürsten geschrieben, der seinem Kapellmeister freie Hand ließ, mit ihnen nach Belieben zu verfügen — ein nicht zu unterschätzender Umstand. — Wenn trotzdem Dies behauptet, Haydn's Noth habe bis zum 60. Lebensjahre gedauert, so ist dies jedenfalls übertrieben. Noch weiter geht Griesinger, indem er sagt, daß Haydn bis dahin (bis zur Abreise nach London) seine meisten Compositionen entweder gar nicht oder nur sehr mittelmäßig bezahlt wurden, was schon obige Daten widerlegen. Griesinger meint auch, daß Haydn vor der Abreise noch kaum 2000 Gulden eigenes Capital hatte. Dieses dagegen können wir ihm aufs Wort glauben uud eher bezweifeln, ob er überhaupt so viel hatte; denn wir dürfen uns nur daran erinnern, welches Regiment zu Hause seine Frau führte; wie häufig Haydn in die Lage kam, seine armen Verwandten unterstützen zu müssen, wie er an einen derselben, einem ausgesprochen liederlichen Gesellen, nach und nach über 5000 Gulden verschwendete. Dazu sein Bruder Johann, den er jährlich ins Bad schickte und ihn ohn' Unterlaß unterstützte und überdies noch eine unselige Liebe zu einer Sängerin, die seine Leidenschaft durch 20 Jahre auszunutzen verstand. Wir sahen (Bd. I. 225), daß Haydn selbst den Vortheil anerkannte, immer ein Orchester zur Hand zu haben; es war ihm eine lebendige Partitur, in der er nach Belieben streichen und hinzusetzen konnte. Er übergab wohl auch selten eine Arbeit zum Druck, ehe er sie dieser sichersten Prüfung unterzogen hatte. So bemerkt er ausdrücklich, eine Serie Symphonien an Artaria abschickend: „Ich habe sie selbst mit meinem Orchester probirt". Ein anderesmal: „Die Quartette, so ich eben heute abspielen ließ, werde ich Ihnen senden". — In Ermangelung eines eigentlichen Publikums hatte Haydn um so mehr auf die Anerkennung seines Orchesters Gewicht zu legen, dessen Theilnahme ihm der belebende Quell für sein künstlerisches Schaffen sein mußte. Und gewiß waren es für ihn selige Stunden wahrer Befriedigung und Genugthuung, wenn er die gewünschte Wirkung eines neuen Werkes aus den Mienen seines Häuflein Unterthanen ablesen konnte. Hatte er dann auch seines Fürsten Sinn getroffen, so war sein Werk nicht umsonst gethan und

höher und immer höher trieb es ihn, die selbst geschaffenen Pfade zu erweitern und zu befestigen. Gleich Michael, seinem Bruder, äußerte sich auch Abt Vogler gar oft, daß Haydn wohl um nichts so sehr zu beneiden sei, als um seine Stellung, in der er bei seinen Talenten ein großer Mann habe werden müssen. Wohl fühlte sich dieser im Ganzen auch glücklich in derselben und hörten wir schon (Bd. I. 225), wie er sich darüber äußerte und versicherte, nur so habe er original werden können.

Gleichwohl kamen Stunden, in denen er die Schattenseite seiner Lage nur zu sehr fühlte. Seiner Sehnsucht nach Italien, welche der Fürst stets zu beschwichtigen wußte, wurde schon früher (Bd. I. 223) gedacht. Ein Blick in seine Briefe verräth uns noch gar Manches. Mit seiner Klage gegen Artaria (bei Gelegenheit seiner Opern): „mein Unglück ist nur mein Aufenthalt auf dem Lande" läßt er durchblicken, wie er überzeugt war, viel mehr bekannt zu werden, wenn er in der Stadt leben könnte. Artaria auf seine Ankunft in Wien vertröstend, lesen wir ferner, wie er zu Zeiten seine ganze Abhängigkeit empfand. „Das größte Hinderniß in allem ist der lange Aufenthalt meines Fürsten in Estoras, ohngeachtet derselbe sehr wenig Unterhaltung hat, indem die Hälfte des Theaters theils krank theils abwesend ist: Sie können sich darnach vorstellen, wie ich stets sorgen muß Hochdenselben zu unterhalten." Von seiner „Einöde" aus schüttet er sein Herz noch offener aus in den Briefen an seine verehrte Freundin von Genzinger. Da hören wir (Mai 1790), daß, so oft auch der Fürst sich von Esterház entfernt, Haydn nie die Erlaubniß erhalten kann, nur auf 24 Stunden nach Wien gehen zu dürfen. „Es ist kaum zu glauben und doch geschieht diese weigerung auf die feinste arth, und zwar auf solche, daß ich außer stand gesetzt werde, die Erlaubniß zu begehren". Und in demselben Briefe bittet er die Freundin, ihn „mit dero so angenehmen Briefwechsel zu trösten, indem mir dieser zur aufmunterung in meiner Einöde meines öftern sehr tief gekränkten Herzens höchst nothwendig ist. O könnt ich nur eine Viertelstunde bey Ihro Gnaden seyn, um meine widerwärtigkeiten auszuschütten und von Euer Gnaden Trost einzuhauchen. Ich unterliege bey unserer dermahligen Regierung vielen Verdrießlichkeiten, welche ich aber hier mit stillschweigen übergehen muß. Der einzige Trost, so mir noch übrig bleibt, ist daß ich Gott lob,

gesund, und thätige Lust zur arbeith habe". Und einen Monat später mehrt sich der Trübsinn: „Nun trifft es sich abermahl, daß ich zu Hauß bleiben muß. was ich dabey verliehre, können sich Euer Gnaden selbst einbilden. es ist doch traurig, immer Sclave zu seyn: allein, die Vorsicht will es. ich bin ein armes geschöpf! stets geplagt von vieler arbeith, sehr wenige erholungsstunden. Freunde? was sag ich — einen ächten? es giebt ja gar keine ächten Freunde mehr — eine Freundin? o ja, es mag wohl noch eine seyn. Sie ist aber weit von mir. I nun, ich unterhalte mich in gedanken; Gott segne Sie, und mache, daß Sie auch meiner nicht vergesse!" — Und noch von London aus zittert die wehmüthige Saite nach. Das Bild von Esterház tritt vor Haydn und inmitten der schönsten Natur und einer Familie „die der Genzingerschen gleichet", macht Haydn seinem gepreßten Herzen Luft. „O meine liebe, gnädige Frau! wie süß schmeckt doch eine gewisse Freyheit; ich hatte einen guten Fürsten, mußte aber zu Zeiten von niedrigen Seelen abhangen. Ich seufzte oft um Erlösung, nun habe ich sie einigermaßen: ich erkenne auch die Gutthat derselben, ohngeachtet mein Geist mit mehrer arbeith beschwert ist. Das Bewustseyn, kein gebundener diener zu seyn, vergütet alle mühe; allein so lieb mir diese Freyheit ist, so gerne verlange ich bei meiner zurückkunft im Fürst Esterházischen Dienst zu seyn, blos meiner armen Familie wegen."

Also doch wieder zurück zu seinem Fürsten! Allerdings, aber gewiß nicht mehr nach Esterház, dessen Tage damals auch vorüber waren. —

Die Ereignisse daselbst während eines vollen Vierteljahrhunderts werden nun in ihrer Reihenfolge an uns vorüberziehen. Dazwischen fallen wohl einige nicht unwichtige Ausflüge Haydn's nach Wien, wie auch die nach Band I weitergeführte musikalische Chronik der alten Kaiserstadt. Die Gesammt-Signatur bleibt für uns aber dennoch „Esterház" — der Ort, wo Haydn den Hauptgrund zu seiner künstlerischen Ausbildung legte, mithin der bedeutungsvollste Zeitabschnitt seines Lebens, der uns gerade hier bis jetzt die empfindlichste Lücke bot. Daher sagt auch Otto Jahn mit Recht:[19] „Die Popularität Joseph Haydn's beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre seines Lebens; wir kennen ganz

---

19 Beethoven und die Ausgabe seiner Werke. S. 6.

vorzugsweise den nachmozartischen Haydn; der aufstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartette absieht". In gleicher Weise äußerst sich Jahn zur Zeit, da er bemüht war, das Material für seine beabsichtigte Haydn-Biographie zu sammeln, in einem Briefe an den ihm befreundeten verdienstvollen Musikfreund Leopold Edler von Sonnleithner in Wien: „Die schwierige Aufgabe ist es, den heranwachsenden und sich ausbildenden Haydn darzustellen, da man von diesem und den obwaltenden Verhältnissen und Einflüssen bis jetzt so gut, wie gar nichts weiß. Der Haydn, den alle kennen, ist nicht Mozarts Vorgänger, sondern sein Zeitgenosse und Nachfolger. Das wissen Sie freilich so gut wie ich".

Die ersten Jahre, die Haydn mit seiner Kapelle in Esterház zubrachte, bieten uns nur wenige bemerkenswerthe Momente. Die luxuriöse Ausstattung des Schlosses konnte nur allmälig vor sich gehen und größere Festlichkeiten verboten sich somit von selbst; die Complettirung des Sänger- und Orchester-Personals erforderte Zeit; Haydn hatte somit den Vortheil, sich der Composition mit genügender Muße hingeben zu können.

Sein erstes dramatisches Werk nach *Acide* (Bd. I. 232) war die zweiactige Buffo-Oper *La Canterina* (die Sängerin), in Haydn's Original-Partitur als *Intermezzo* bezeichnet. Sie wurde im Carneval 1767 aufgeführt, „um die K. Hoheiten zu unterhalten". Wo aber die Aufführung stattgefunden, bleibt dahingestellt; weder im Wiener Diarium noch irgendwo ist derselben erwähnt. Vermuthlich war es vorerst nur eine Salon-Aufführung. Das bei Joh. Mich. Landerer in Preßburg gedruckte Textbuch[1] nennt folgende Personen:

Don Pelagio, maestro di capella . . . . *Carlo Friberth.*
Gasparina, canterina . . . . *Maria Anna Weigl.*
Apollonia, finta matre di Gasparina . . *Barbara Dichtler.*
Don Ettore, figlio d'un mercante . . . . *Leopoldo Dichtler.*

---

1 *La Canterina, opera buffa, representata nel tempo di carnevale per divertimento delle Loro Altezze Reali.*

Die Handlung, die sich im Studierzimmer der Sängerin Gasparina abspielt, läßt sich in wenigen Worten skizziren. Der Kapellmeister und ein Kaufmannssohn bewerben sich gleichzeitig um die Gunst der Sängerin, der ihre Schein-Mutter stets die Lehre vor Augen hält, die Situation auszunutzen. Gasparina versteht sich so wohl auf diese Ermahnung, daß keiner der Liebhaber ins Klare kommt, wer der Bevorzugte ist, indem die Diva noch am Schlusse der Handlung nach regelrecht fingirter Ohnmacht wegen vorgeblicher Kränkung mit demselben Lächeln von dem Einen die Börse, von dem Andern Diamanten und Ringe als kräftigende Hausmittel entgegennimmt.

Die Composition dieser Oper fällt übrigens, wie das Autograph bezeugt, noch ins Jahr 1766. — In demselben Jahre entstand auch Haydn's 4. Messe, Es-dur [2] (l. 4),[3] die bis dahin umfangreichste, in der auch die Orgel obligat eingeführt ist. Ihr Titel lautet nach Haydn's Entwurf-Katalog: *„Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae" dal Giuseppe Haydn* 1766. In Haydn's Handschrift ist die Messe vom *Sanctus* an vorhanden; das Kyrie wurde von Artaria im Jahre 1835 an einen russischen Edelmann abgegeben. An diese Messe reiht sich ihrem inneren Gehalt nach unmittelbar der im Jahre 1768 componirte *Applausus* an und ist namentlich die Behandlungsweise, hier des Claviers, dort der Orgel, unverkennbar ein- und derselben Zeit angehörig.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre (1767):

2 Symphonien (a. 1, 2). No. 2 Autograph. No. 1 in Abschrift erschienen,[4] aber zweifellos gleichzeitig mit 2 früher erwähnten Symphonien (Bd. I. S. 245 und 288) entstanden und wie jene eher als *Divertimento concertante* zu bezeichnen. Somit hätten wir in diesen 3 Stücken den Tag in seinen Abstufungen — Morgen, Mittag und Abend vor uns, womit dem Wunsche des Fürsten, der freilich auf „vier Tageszeiten" reflektirte (Bd. I. S. 229) entsprochen war.

---

2 Über die erste Messe siehe Bd. I. S. 123 f. und 358 f., 2. u. 3. Messe Bd. I. S. 361 f.

3 Die arabischen Lettern beziehen sich stets auf die Noten-Beilage.

4 Bezieht sich auf das genannte Jahr, sowie die weiterhin vorkommende Bezeichnung „vorhanden" besagt, daß das Werk im genannten Jahre in Abschrift existirte, ohne Rücksicht darauf, ob und wann dasselbe später in Abschrift oder im Druck erschien.

Divertimento a tre, für Waldhorn, Violine und Violoncell (c. 1) in Autograph vorhanden.

2 Claviersonaten (f. 1. 2.) No. 1 in Abschrift erschienen; No. 2 Autograph.

Als dritte italienische Oper componirte Haydn *Lo Speciale* (der Apotheker), deren Aufführung im Herbst 1768 stattfand. Das gedruckte Textbuch[1] nennt folgende Mitwirkende:

Sempronio, speziale	*Carlo Friberth.*
Mengone, uomo di spezieria	*Leopoldo Dichtler.*
Griletta, pupulla sotto tutela di Sempronia	*Maddalena Spangler.*[2]
Volpino	*Barbara Dichtler.*

Die Handlung, eine der bessern, spielt in einem Apothekerhause, theils im Laden selbst, theils in einem Zimmer und im inneren Hofraume. Sempronio, ein schon bejahrter Mann, strebt danach seine Mündel Griletta zu heirathen. Zu Rivalen hat er zwei junge Leute, Mengone und Volpino, von denen Ersterer ohne Kenntniß des Geschäfts sich von Sempronio als Ladendiener aufnehmen läßt, um desto sicherer zum Ziele zu gelangen. Beide suchen den eifersüchtigen Vormund, einen Zeitungsnarren, der sich mehr für Indien, Persien und die Türkei als für sein Geschäft interessirt und immer Zirkel und Compaß zur Hand hat, um den Erdball mit einer neuen Ländereintheilung nach seinem Sinn zu beglücken, von dieser schwachen Seite beizukommen und schließlich trägt Mengone den Sieg davon. — Trotz der einfachen scenischen Beihülfe wickelt sich die gut gegliederte Handlung unterhaltend ab und bietet wirksame und für den Componisten dankbare Momente. Jeder Act schließt in erhöhter Lebendigkeit mit einem hübschen Finale, in dem die Charakteristik der einzelnen Personen scharf hervortritt. Namentlich bieten die zwei letzten Actschlüsse, in denen die jungen Leute (im zweiten als Notare, im dritten als Türken verkleidet) den alten Narren zum Besten haben, ein belustigendes Spiel. Wir werden der Oper nochmals, aber in Wien begegnen. —

Die zweite größere Cantate Haydn's entstand im Jahre 1768; die erste haben wir schon früher (Bd. I. S. 243) kennen gelernt. Wie dort ein Fürst gefeiert wurde, so war hier der Held ein geistlicher Würdenträger. In seinem ersten Entwurf-Katalog notirte Haydn dies Werk als „*Applausus* in lateinischer Sprache bei Gelegenheit einer Prälatenwahl in Kremsmünster" (eine Bene-

---

1 *Lo Speziale, dramma giocoso da rappresentarsi a Esterház nel teatro di S. A. il Principe Esterházy de Galantha etc. etc. nell' autunno dell' anno 1768.*

2 Nachmals verehelichte Friberth, siehe Band I. S. 271.

diktiner-Abtei in Ober-Österreich); im Hauptkatalog hat Haydn auf das Werk vergessen. Die Genesis dieses Applausus ist in ein mysteriöses Dunkel gehüllt. Abgesehen von Haydn's nicht zutreffender Bemerkung[1] werden noch andere geistliche Stifte (Zwettl, Melk, Göttweig) als Urheber genannt. Die Wahrscheinlichkeit für Zwettl lag um so näher, als hier die autographe Partitur und die geschriebenen Auflagstimmen vorhanden waren, die in den Jahren 1832 und 35 als Geschenk in den Besitz des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangten. Doch auch Zwettl hatte im Jahre 1768 keine Prälatenwahl; dort stand Rainer I. dem Stift als Abt seit 1747 vor, hielt 1775 seine Jubiläumsfeier und starb ein Jahr darauf; die Cantate könnte also nur etwa zu seinem Namens- oder Geburtsfeste bestimmt gewesen oder auch dorthin ausgeliehen worden sein. Auch Melk trefft nicht zu, denn dort regierte Abt Urban II. von 1763—1785. So bleibt nur noch das uns schon wohlbekannte Benediktiner-Stift Göttweig, wo wir zutreffenden Umständen begegnen, denn der 7. August 1768 war hier der Installationstag des Abtes Magnus Klein (gest. 1783). Der gleichzeitige Prior, P. Urban Schauflögl,[2] der das Textbuch zu einer, bei Gelegenheit der Sekundiz des jubilirten Abtes Odilio Piazol am 29. Juni 1766 aufgeführten lateinischen Oper geliefert hatte,[3] dürfte wohl auch der Verfasser des Textes zu unserer lateinischen Cantate gewesen sein. Schauflögl, der mit musterhafter Genauigkeit ein Tagebuch führte, erzählt auch die Feier am Vorabend der Installirung des Abtes haarklein, mit der Bemerkung endigend, er wolle dem Festtage selbst eine besonders genaue Beschreibung widmen. Er ließ nun einige Blätter leer, um sie nachträglich auszufüllen und führte das Diarium weiter, aber — *habent sua fata libelli* — die versprochene Beschreibung ist uns der würdige Prior schuldig geblieben!

Bei der Bestellung des Werkes wurden weder die vorhandenen Sänger, noch, wie aus Obigem zu ersehen, Ort und Zeit

---

1 Eine Prälatenwahl konnte 1768 im Stifte Kremsmünster nicht stattgefunden haben, denn Berthold Vogl war daselbst Abt von 1759—1771.

2 Er wurde 1769 zum Abt des, seit 1715 Göttweig incorporirten (seit 1878 selbstständigen) ungarischen Stiftes Zala Apáti gewählt und starb 1773.

3 Die Musik war von dem Weltpriester Joh. Georg Zechner. (Wiener Diarium 1766, No. 54).

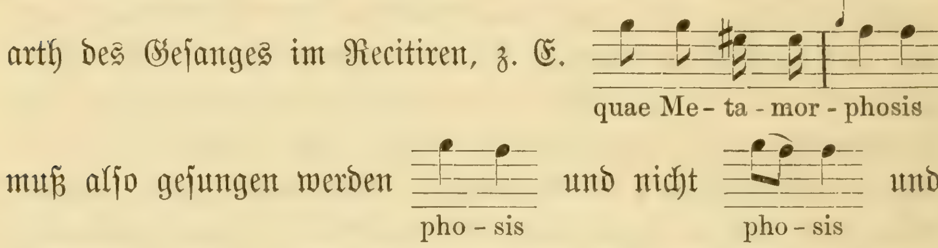
genannt, wo und wann dasselbe aufgeführt werden sollte, worüber sich Haydn bitter beklagte. Dennoch widmete er der Ausarbeitung ungewöhnlich viele Mühe und legte sogar bei Einsendung der Original-Partitur eine schriftliche Weisung bei, die jenem ihm unbekannten Dirigenten beim Einstudieren des Werkes zur Richtschnur dienen sollte. Es ist ein stark vergilbtes Blatt in großem Format, zwei Seiten ausfüllend und durchaus in Haydn's schon damals so zierlicher Handschrift.

Haydn schreibt: „Weilen Ich bey diesen *Applaus* nicht selbst zugegen seyn kan, habe ein und andere Erklärungen vor nöthig gefunden und zwar" — und nun folgen in zehn Absätzen Anleitungen, deren Umständlichkeit beweisen, wie sehr es Haydn darum zu thun war, daß das Werk bei der Aufführung auch einen guten Eindruck mache. Seine Bemerkungen lassen zudem erkennen, welches Gewicht er auf gewisse Einzelheiten bei der Ausführung seiner Compositionen legte. Im Eingang bittet er, daß bei allen Arien und Recitativen das Tempo genau beachtet werde und, da der ganze Text applaudirend, ein und das andere Allegro und Recitativ etwas schärfer wie gewöhnlich zu nehmen sei. Weiterhin ersehen wir, daß Haydn dem Werk eine Symphonie (wahrscheinlich eine ältere) zur Einleitung beigelegt hatte. „Wenn mir der Tag der Production bewußt wäre, wurde vielleicht bis dahin eine neue Sinfonie überschicken". — Bei den Recitativen solle das Accompagnement erst eintreten, wenn der Sänger den Text fertig gesungen, „denn es würde sehr lächerlich seyn, wenn man dem Sänger das worth vom Mund herabgeigete". Bei dem Worte *Metamorphosis* hatte Haydn Zweifel in der Betonung. Er bemerkt: „Unsere Gelehrten in Eisenstadt, deren zwar sehr wenige", disputirten, ob bei dem Worte *Metamorphosis* die vorletzte Sylbe kurz oder lang sein müsse; ungeachtet aber im italienischen *Metamôrfosi* gesagt wird, habe er sich doch der lateinischen Betonung (*Metamorphōsis*) bedient.[4] Ferner: Es sollen die verschiedenen Zeichen nach ihrem Werthe wohl beachtet werden „dan es ist ein sehr großer unterschied zwischen *piano* und *pianissimo*, *forte* und *fortissimo*, zwischen *crescendo* und *forzando* und dergleichen." Haydn bringt auch

---

4 Haydn hatte auch wirklich in der Singstimme anfangs die italienische Betonung gewählt, dieselbe aber durch die lateinische ersetzt.

auf Befolgung der „sogenannten Ligaturen, als eine der schönsten Figuren in der Musik“, die von manchen Geigern „jämmerlich geschändet werden“, worüber er sich in verschiedenen Akademien genug geärgert habe. Es sollen auch immer ihrer zwei die Viola spielen, da die Mittelstimme in manchen Fällen besonders hervortreten muß; „man wird auch in allen meinen Compositionen sehen daß selbe selten mit dem Baß anhergehet“. Ferner müsse es der Copist so einrichten, daß nicht Alle zu gleicher Zeit umwenden müssen „dan dieses nimmt bey einer schwach besetzten *Music* viele Krafft hinweg“. Haydn empfiehlt auch „denen zwey Knaben (Solostimmen) eine gute Aussprache, „langsam in Recitativen, damit man jede Sylbe verstehen kann, ingleichen die arth des Gesanges im Recitiren, z. E.



muß also gesungen werden und nicht und auf solche arth in allen Fällen“. Noch eine Bemerkung verdient Erwähnung: „In der Sopran-Aria kan allen fahls der Fagot ausbleiben, jedoch wäre es mir lieber, wan selber zugegen wäre, zu mahlen der Baß durchaus *obligat*, und schätze jene *Music* mit denen 3 Bässen, als Violoncello, Fagot und Violon, höher als 6 Violon mit 3 Violoncells, weil sich gewisse Passagen hart distinguiren“. Haydn verhofft 3 oder 4 Proben von dem ganzen Werk und wendet sich schließlich besonders an die „Herren *Musicis* um meine und Ihre eigene Ehre zu befördern, Ihren möglichsten Fleiß anzuwenden: Sollte ich etwa mit meiner arbeith den Geschmack derselben nicht errathen haben, ist mir hierinfals nicht übl zu nehmen, weil mir weder die Persohnen, noch der Orth bekannt sind; die Verhellung dessen hat mir in wahrheit diese arbeith sauer gemacht; übrigens aber wünsche ich, daß dieser *applausus* sowohl dem Herrn Poeten und denen verehrten Herrn Tonkünstlern, als auch dem hochlöblichen *Auditorio* gefallen möge, der ich mit größter *Veneration* allerseitig geharre

dero gehorsambster Diener

Giuseppe Haydn: Maestro di Cap. di Sua Alt: Sere: Prencipe d'Estorházy.

Haydn hat auf dem letzten Blatt seiner umfangreichen Partitur, Hochformat (173 Seiten) folgendes Chronogramm beigefügt:

hVnC appLaVsVM feCIt Ioseph haIDn.

Zum Schlusse folgt dann noch eine der von ihm stets beachteten Formeln:

Finis. O: A: M: D: G: et B: V: M.[5]

Der lateinische Text des *Applausus* führt die vier Cardinal-Tugenden vor: *Temperantia*, *Justitia*, *Fortitudo*, *Prudentia* (die Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Thatkraft und Klugheit) von den heiligen Vätern als die vier Eckſteine jedes geistlichen Hauses bezeichnet; außerdem *Theologia* (die Theologie) personificirt. Diese allegorischen Personen besingen das geistliche Gemein-Leben wie es in den Klöstern gehalten wird, preisen die Hochherzigkeit des Vorstehers und schließen mit der Bitte: Der Himmel möge ihr Haus mit gnädigem Wohlwollen in seinem Bestande schützen. —

Die umfangreiche Partitur des *Applausus* scheint Haydn keine Zeit zu weiteren Arbeiten gelassen zu haben; dafür zeigt sich das Jahr 1769 um so ersprießlicher. Wir haben folgende Compositionen zu notiren:

4 Symphonien (a. 3. 4. 5. 6), in Abschrift erschienen.
6 Streichquartette (d. 21—26), in Abschrift erschienen.
2 Violinconcerte (e. 1. 2), in Abschrift erschienen. Nr. 1: »*fatto per il Luigi*« (Tomasini).
1 Clavier-Trio (h. 1), in Abschrift erschienen (ursprünglich mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. Bd. I. S. 257. Anm. 48).

Den 6 Quartetten gehen Nr. 19 und 20 voraus, die sich den früheren 18 (Bd. I. S. 334) anschließen. Die bisher beobachtete Reihenfolge ist zwar hierdurch gestört, allein, der Schnitt mußte endlich doch einmal geschehen. Dazu berechtigt folgendes: Nr. 20 kann nur gleichzeitig mit den ersten Nummern entstanden sein. In Haydn's Entwurf-Katalog steht dazu die Bemerkung:

---

5 *Omnia ad Majorem Dei gloriam et Beatissimae Virgini Mariae.* (Vergl. Bd. I. S. 229.)

„Ein nicht gestochenes Quartett", was aber nicht zutrifft; im Haupt-Katalog ist es unter die Divertimenti (wie Haydn ja auch früher die Quartette benannte) aufgenommen. Es erschien, wenn auch nur in Abschrift, bei Breitkopf im J. 1765 als Nr. 6 von 8 Quartetten; ferner gestochen in der *Collection Sieber, livre IV* und zwar zusammen mit Nr. 19, dem im J. 1786 bei Hoffmeister in Wien einzeln veröffentlichten Quartett D-moll [1]. Dieses, so störend in die chronologische Folge des Quartetts eingreifende kleine Werk gehört seinem Werth nach ebenfalls zu den ersten 18 Nummern. Die hier festgestellte Reihenfolge der Quartette ist übrigens schon in der erwähnten Ausgabe von Sieber in Paris und von Sauzay in seinem Werk »*Etude sur le quatuor*« (p. 44) eingehalten. —

Es war beiläufig im Jahre 1770, daß Haydn, vom hitzigen Fieber ergriffen, das Bett hüten mußte. Er genaß wohl allmälig, allein auch jetzt noch hatte ihm der Arzt aufs strengste jede Beschäftigung mit Musik verboten. Diese Zeit wurde dem an die Arbeit gewohnten Manne zur Qual. Die mechanische Handarbeit, das Notenschreiben, konnte der Arzt allerdings verhindern, nicht aber die geistige Thätigkeit. Gerade jetzt, wo er ungestört war, ließ er der Phantasie freien Lauf. In einem solchen Momente packte ihn plötzlich die Arbeitslust, die Idee zu einer neuen Sonate nahm ihn gefangen. Aber wie sollte er unter den Argusaugen seines strengen Weibes das Verbot des Arztes umgehen? — Da, im rechten Augenblicke, ertönte vom nahen Dorfe Süttör herüber die Kirchenglocke. Haydn segnete den Sonntag und den Mann, der die Glocken erfand und drängte die Frau, in der Kirche für ihn zu beten und als sie fort war, schickte er auch die überwachende Magd auf den entlegendsten Ort, der ihm eben einfiel. Endlich allein, eilte er zu seinem lieben Clavier; in raschen Skizzen lag der erste Satz der Sonate auf dem Papier und als die Frau zurückkehrte, fand sie ihren Gemal, wie sie ihn verlassen hatte, fromm und folgsam wie ein Kind mit der unschuldigsten Miene von der Welt in den Federn. Noch in seinen

---

1 Bekannt als opus 8 und eingereiht zwischen die 6 sogenannten „Russischen" opus 33 und die 6 Quartette opus 50.

alten Tagen rühmte sich Haydn gegen seinen Freund Griesinger, dem wir diese Anekdote verdanken,[1] seiner damaligen Schlauheit. Welche Sonate dies aber gewesen, vermochte Haydn nicht anzugeben, nur erinnerte er sich der Vorzeichnung mit fünf Kreuzen, eine Sonate, die wir vergebens bei ihm suchen und die demnach verschollen ist.

Im März 1770 finden wir Haydn mit der fürstlichen Kapelle in Wien, um seine schon erwähnte Oper *Lo Speciale* aufzuführen, aber nicht im Theater, sondern in einem Privathause bei Gottfried Freiherrn von Sumerau[2], dem Eigenthümer desselben. Es lag in der damals noch spärlich bebauten Vorstadt Mariahilf, Hauptstraße Nr. 12 (Schild: „zum weißen Stern"). Freiherr von Sumerau, ein damals noch junger Mann von 28 Jahren, war mit Clara von Hagen vermählt, bekleidete nie ein öffentliches Amt und starb in seinem Hause 1787, 21. Dec. im 45. Lebensjahre. Was die Veranlassung zu der Opernvorstellung bot, die sogar in Form einer Akademie wiederholt wurde, ist nicht bekannt. Es war das erstemal, daß die fürstliche Kapelle sich vollzählig in Wien producirte und der Erfolg war ein ehrenvoller. Wir lesen darüber im Wiener Diarium Nr. 24: „Als eine besonders angenehme Nachricht hat man hier nicht unangemerkt lassen wollen, daß jüngst abgewichenen Mittwochs den 22. dieses in der Behausung des (Titl.) Herrn Barons von Sumerau nächst Maria Hilf ein von dem fürstlichen Esterhasischen Kapellmeister Herrn Joseph Hayden in die Musik gesetztes Singspiel, der Apotheker genannt, von den sämmtlichen Fürst Esterhasischen Kammervirtuosen diesen Tag aufgeführet und den darauf gefolgten Donnerstag auf hohes Begehren in Gestalt einer musikalischen Akademie, und im Beysein vieler hoher Herrschaften, mit ganz besonderem Beyfall wiederholt worden, eine Sache die gedachten Herrn Ka-

---

1 Biogr. Notizen, S. 27.

2 Kommt auch in der Schreibart Sommerau vor. Ant. Theodor, Hof-Kammerath und Cameral-Referendar, Vogt zu Alten-Sumerau (Dorf in Österreich o. d. Enns) wurde wegen uralt-adeligen und ritterlichen Geschlechtes 1745 in den Reichs- und erbländischen Freiherrnstand erhoben. Anton Thaddäus war Vorderöster. Regierungs- und Kammer-Präsident. (Vergl. öst. Adels-Lexicon v. Mühlfeld, 1822, S. 89, 106; ditto v. Hellbach, 1826, Bd. II. S. 500; Genealog. Tasch. d. freih. Häuser, Gotha 1848, S. 455; Neues allg. deutsch. Adels-Lex. von Prof. Dr. E. H. Kneschke 1870. S. 44 ꝛc. ꝛc.)

pellmeister Hayden, dessen große Talente allen Musikliebhabern zu Genüge bekannt sind, wie nicht minder den obgedachten sämmtlichen Virtuosen zur vorzüglichen Ehre gereichet". —

Im September dieses Jahres wurde in Esterház das Fest der Vermählung der Gräfin von Lamberg (Nichte des Fürsten) mit dem Grafen Poggi gefeiert. Dem Wiener Diarium wurde eine Beschreibung der Festtage von Oedenburg aus zugeschickt, der wir Nachstehendes entnehmen. Sonntag den 16., Nachmittags 5 Uhr verfügte sich das Brautpaar in Begleitung des Fürsten Esterhazy und Gemalin und zahlreichen eingeladenen Cavalieren und Damen in die Schloßcapelle, wo die Einsegnung statt fand. Abends wurde im Theater die Oper *Le Pescatrici* (Die Fischerinnen)[1] von Haydn gegeben und erndtete der „durch seine vielen schönen Werke allschon sehr berühmte" Componist von allen Anwesenden die größten Lobeserhebungen. Der Oper folgte eine kriegerische Festvorstellung der Grenadiere, Beleuchtung geworfener Granaten, militärische Musik und Souper. Montag Abends 6 Uhr nach der Tafel wurde von der in fürstlichen Dienste stehenden Schauspielertruppe zwei kleine deutsche mit Arien vermischte Stücke aufgeführt. Die Gesellschaft fuhr sodann in den Schloßgarten, wo auf dem größten geschmackvoll beleuchteten Platz Wasserkünste spielten. Gruppen von Landleuten erschienen und führten Tänze und Gesänge auf. Dies Bauernfest, bei dem reichlich für Wein und Speisen gesorgt war, dauerte bis spät Abends, worauf im Schlosse das Souper eingenommen wurde und ein Ball die dazu geladenen 400 Personen bis 6 Uhr früh vergnügte. Dienstag war abermals große Tafel und Abends eine Wiederholung der Oper, Kunstfeuerwerk und Abendtafel.

Nach dem bei Sieß in Oedenburg gedruckten Opern-Textbuch[2] traten folgende Personen auf:

Eurilda, creduta figlia di Mastricco . . . *Gertruda Cellini.*
Lindoro, principe di Sorento . . . . *Cristiano Specht.*
Lesbina, pescatrice, sorella di Burlotto . . *Maddalena Friberth.*
Burlotto, pescatore, amante di Nerina . . *Leopoldo Dichtler.*

---

1 Piccini's gleichnamige Oper wurde im Theater nächst der Burg in Wien im Jan. 1769 zum erstenmale aufgeführt, vordem (1765) in Neapel.

2 *Le Pescatrici, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell' autunno dell' anno 1770, nel teatro di S. A. S. il Principe Esterhazy de Galantha etc. etc. in Esterház.*

Nerina, pescatrice, sorella di Frisellino ed amante di Burlotto . . . . *Barbara Dichtler.*
Frisellino, pescatore, amante di Lesbina . *Carlo Friberth.*
Mastricco, vecchio pescatore . . . . *Giacomo Lambertini.*

Der Gang des Libretto ist folgender: Lindoro Prinz von Sorrento begiebt sich auf eine Seereise, um die Erbin eines Fürstenthrones, die der Sage nach unter einem Fischervolk leben soll, aufzusuchen. Er landet an einer Küste, wo er Fischer antrifft, denen er sein Vorhaben mittheilt. Lesbina und Nerina fühlen bei dieser Nachricht unzweifelhaft fürstliches Blut in ihren Adern rollen und lassen es ihren bisherigen Liebhabern, Burlotto und Frisellino, entgelten. Mastricco, ein alter Fischer, gesteht dem Prinzen daß seine vermeinte Tochter Eurilda, die ihm einst zum Schutze übergeben wurde, die gesuchte sei und daß sie keine Ahnung von ihrer Herkunft habe. Der Prinz will aber dennoch zuvor die zwei Erstgenannten ausforschen und diese benehmen sich mit soviel Geschick daß der Prinz wankelmüthig wird. Durch sein Gefolge läßt er nun vom Schiffe Schätze aller Art, Gold und Juwelen und auch einen kostbaren Dolch bringen und überläßt den Mädchen freie Wahl, sich etwas auszuwählen. Das Geschmeide findet sogleich seinen Anwerth, nur Eurilda greift ohne weiteres Besinnen nach dem Dolche, den sie begeistert schwingt. Lindoro glaubt sofort in ihr das wahre Fürstenkind zu erkennen, erwählt sie zur Frau und verläßt mit ihr die Küste unter dem Jubelruf des Fischervolkes.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 7. 8.), in Abschrift vorhanden.

1 Violinconcert (e. 3.), »*fatto per il Luigi*« in Abschrift vorhanden.

Duetten und Trios für die Laute, 2. Cassationen für Laute, Violine und Vcll, 1 Harfensonate mit Flöte und Baß, G-dur, in diesem Jahre angezeigt, sind sämmtlich verschollen.

Im Jahre 1771 sehen wir Haydn, der bisher so oft für seine Untergebenen ein Fürsprecher war, zum erstenmale seit seiner Anstellung dem Fürsten als Bittsteller für seine eigene Person sich nahen. Der Mangel an Lebensmitteln, der in diesem wie im vorhergegangenen Jahre in Folge mißrathener Erndte in ganz Mittel-Europa herrschte und in Böhmen und Schlesien in wahre Hungersnoth ausartete [3], breitete sich auch nach dem sonst so fruchtbaren Ungarn aus, wenigstens blieb die Gegend um Esterház von dieser Geisel nicht verschont. Eine Reihe von Gesuchen

3 Alfred Ritter v. Arneth, Maria Theresia's letzte Regierungszeit, Wien 1879, Bd. IV. S. 42.

aus jener Zeit liegen vor, in welchen die Mitglieder der fürstlichen Kapelle „bei dermahliger übermäßiger Theuerung“ um Aufbesserung durch eine Extra-Unterstützung bitten. Was Haydn betrifft hebt er es in seiner Zuschrift an den Fürsten gleichsam als mildernden Umstand hervor, daß er von jener Zeit an, seit er in dessen Diensten stehe, ihn noch niemals für seine Person mit einer Supplique belästigt habe und er würde sich auch dermalen die Kühnheit nicht erlaubt haben wenn ihn nicht die Noth dazu dränge. „Die jetzige sehr theuere Zeit“, in welcher aller Unterhalt doppelte Auslagen erfordert, träfe ihn schon jetzt und werde ihm voraussichtlich auch noch weiterhin fühlbar werden und so sei er in der That genöthigt Se. Durchlaucht demüthigst zu bitten, ihm zum „besseren Auskommen monatlich einen Eimer Offiziers-Wein und eine halbe Klafter Brennholz“ gnädigst anzuweisen. Der Bescheid über diesen gewiß unerwarteten Anlauf gegen fürstliche Großmuth ist aus Wien datirt (1. Dec. 1771) und lautet: „Wird verwilliget und solle dem Instanten täglich eine Maas Offiziers-Wein, dann jährlich sechs Klafter Brennholz verabfolgt und an Behörde angewiesen werden.“

In diesem Jahre componirte Haydn ein größeres *Salve Regina*, G-moll (m. 11) dessen schon (Bd. I. S. 363) gedacht wurde. Es stimmt sehr wohl zum Ernst der Kirche; der Ausdruck ist bald kräftig, bald weich, wie es der liturgische Text erfordert. Die Stimmen bewegen sich in den verschiedensten Combinationen, häufig imitatorisch; die Instrumente treten discret auf und dienen mehr zur Verstärkung der Singstimmen, mit denen sie ein unlösbares Ganze bilden. Das Werk hat der Zeit Stand gehalten und machte, wo immer es seither aufgeführt wurde, den besten Eindruck. In Leipzig hatte Joh. Gottfried Schicht, Cantor der Thomasschule, die Orgel für einige Blasinstrumente, namentlich obligate Clarinette „sehr passend und effectvoll“ umgesetzt[1].

Dieser, im Stile älterer Italiener gehaltenen Composition

---

[1] Haydn's Autograph besitzt die Berliner Hofbibliothek; eine Abschrift von Elßler's Hand ist im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Nach der neuesten Ausgabe (Rieter-Biedermann), besprochen von Chrysander (Allg. Mus.-Ztg. 1871. Nr. 8), kann die Orgel durch Oboen und Fagott ersetzt werden. Auch sind die im Original ausdrücklich vorgeschriebenen Solostimmen (*a quattro voci ma soli*) zum Vortheil des Ganzen abwechselnd auf Soli und Chor vertheilt.

gingen eine Reihe ähnlicher kleinerer Stücke (m. 5—10) für die Kirche voraus, die sehr ungleich an Gehalt sind und meistens dem Geschmack der Zeit huldigen. Man erkennt auf den ersten Blick, welche aus eigenem Antrieb und welche nur lästigen Rücksichten nachgebend geschrieben sind. Daß Haydn hierin nur allzu häufig seine bigotte Frau zum Schweigen zu bringen suchte, wurde schon früher (Bd. I. 197) erwähnt.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 9. 10). Nr. 9 Autograph, Nr. 10 in Abschrift vorhanden.
6 Streichquartette (d. 27—32), Autograph.
1 Violoncellconcert (e. 4), in Abschrift erschienen.
1 Clavierconcert (i. 1), in Abschrift und im Druck erschienen.
1 Claviersonate (f. 3), Autograph.

Das Jahr 1772 führt uns mit dem Prinzen Rohan,[1] französischen außerordentlichen Botschafter am Wiener Hofe zusammen. Von König Ludwig XV. für diesen Posten erwählt, traf der Prinz am 10. Januar in Wien ein, hatte am 12. Audienz beim Kaiser und am 19. bei Maria Theresia.[2] Prinz Rohan verstand es, das Leben nur von der heiteren Seite zu fassen; er arrangirte große Feste mit Ball und Feuerwerk in Wien selbst und in Baden in drei eigens hierzu gemietheten Häusern, gab Concerte in seinem Palais, zu denen er besonders eine Reihe junger und schöner Damen aus den hohen Kreisen lud und ließ sich wiederum vom Adel nach seinem Sinne huldigen.[3] Sein lockeres Leben erregte bald das Mißfallen der Kaiserin derart, daß sie auf seine Abberufung drang, die denn auch im Juli 1774 unter des Königs Nachfolger (Ludwig XV. war am 10. Mai gestorben) erfolgte. Die Zeit seiner Besuche bei Fürst Esterházy wird von allen dahin einschlagenden Werken verschieden und un-

---

1 Louis René Edouard, Prinz von Rohan-Guéméné, Cardinal und Erzbischof von Straßburg. Es ist derselbe der 1785 in die berüchtigte Halsbandgeschichte verwickelt war.

2 Wiener Diarium Nr. 4 und 7.

3 1772, 25 *Mars. Chez l'ambass. de France. Je restais au concert, ou il y avait nombre de jeunes et belles dames. — 31 Mars. Au concert chez l'amb. de Fr.; beaucoup de monde.* (Zinsendorf's Tagebuch).

richtig angegeben. Für Eisenstadt hilft uns, wenn auch in bescheidenem Maße, das Wiener Diarium; für Esterház, das sich hier besonders glänzend hervorthat, läßt uns dasselbe Blatt unerwartet ganz im Stich[!]; dafür ist letzterer Besuch in einem beschreibenden und vorzüglichen ungarischen Gedicht bleibend erhalten. Über die Anwesenheit des Prinzen in Eisenstadt giebt das Wiener Diarium Nr. 58, 18 Heumonat (Juli) folgende nur allzu kurze Notiz: „Bey Gelegenheit des von dem kön. franz. Herrn Botschafter Prinzen von Rohan Guémené erhaltenen Besuches gaben der Fürst Niklas Esterhazy von Galantha ein herrliches Festin in dero fürstl. Residenz zu Eisenstadt, wobey der hohe Adel des kais. kön. Hofes zahlreich zugegen war." — Von Esterház, wo der Prinz vom 12. bis 16. Juni weilte,[4] war er wahrhaft überrascht. Seines Ausspruches „Er habe hier Versailles wiedergefunden" wurde schon gedacht. Aber nicht der Ort allein, auch die ihm zu Ehren veranstalteten Feste (es wurde in Eile sogar im Park ein neues Phantasiegebäude, die „Eremitage" errichtet), die in Saus und Braus verlebten fünf Tage stimmten so recht zu seinem Drang, sich in Vergnügungen auszutoben. Leider wurden sie (wie wir bald sehen werden) um den Preis eines schweren, unersetzlichen Verlustes für die Kunst erkauft. Nach dem oben erwähnten Gedichte[5] wurden in Esterház alle Hebel in Bewegung gesetzt, den Prinzen und die geladenen vornehmen Gäste mit Lustbarkeiten förmlich zu berauschen. Schauspiele, Oper, Concert, Kinder-Komödie, Ballet und Marionettentheater, Maskenbälle im Schlosse, Bauerntänze im Freien, Feuerwerk, Illumination, Serenaden wechselten mit Ausflügen in die Umgegend, Jagden im Walde und zur See (Entenjagd) und dazwischen thaten Küche und Keller ihr äußerstes, der Fama vom

---

4 Der Verfasser des Gedichtes giebt die Tage vom 12—16. Juli an und sagt ausdrücklich *Sz. Jakob havának* (St. Jakobs-Monat, so genannt nach dem auf den 25. Juli fallenden *St. Jakob major.*) Dieser Zeitangabe widerspricht aber evident der weiterhin erwähnte Todesfall.

5 *Eszterházi vigasságok* (Lustbarkeiten von Esterház, 8°. gedr. 1772 Szechen Katalog 7370, Pest, Nat. Museum). Die Vorrede nennt als Verfasser den ungarischen Lieutenant-Gardist Besenyei György. Er zählte mit Franz Faludi, Abrah. Bartsai, Freih. Lorenz Ortiy, Alx. Bárotzi, Graf Ad. Teleki, Freih. Stephan Daniel, Paul Anyos u. A. zu den bedeutendsten Schriftstellern Ungarns, unter denen im vorigen Jahrhundert bis 1780 die ungar. Literatur zur höchsten Blüthe gelangte. B. schrieb u. a. »*Hunyadi Lásslo*«.

Reichthum des Hauses Esterházy gerecht zu werden. Von den Stücken, die das Theater bot, sind zwei namhaft gemacht: „Heinrich VI.", von den Schauspielern aufgeführt, und das Ballet „das Urtheil des Paris".[6] Letzteres wird überschwenglich und wohl mit Recht hervorgehoben, denn kein geringerer als der berühmte Verfasser selbst, Noverre,[7] damals Balletmeister am Kaiserlichen Hoftheater, war vom Fürsten eingeladen worden, sein Werk in Scene zu setzen. Er brachte aber auch die drei erforderlichen ersten Solotänzerinnen mit, von denen Mlle. Delphin[8] in der Rolle der Venus im Gedicht als „das Entzücken der Wiener", als „Wunder der Welt" gepriesen wird. Dieselben Beinamen legten ihr alle Zeitgenossen bei. Der „Chronik" vorgreifend, wo wir über jene glänzende Zeit des Ballets in Wien mehr hören werden, sei über diese seltene Erscheinung schon hier das Weitere ergänzt. Mlle. Delphin wird zuerst 1768 unter den Eleven Noverre's genannt, dessen Stolz sie werden sollte. Zwei Jahre später wurde sie in Gluck's „Alceste" und »*Paride ed Helena*« bewundert.[9] Bei ihrem Spiel im Agamemnon blieb kein Zuschauer unempfindlich. Sie besaß Stärke, Geschwindigkeit, Anstand, Lebhaftigkeit, Ausdruck, Grazie und wahre Empfindung; dabei war sie von der höchsten heroischen Manier bis zum komischen, ja bis zum grotesken eine Meisterin.[10] Die Macht ihrer Kunst war um so bewunderungswürdiger, als ihr ein Haupt-Attribut einer Tänzerin, die Schönheit fehlte. (»*Elle n'est point belle*« sagt Zinsendorf an anderer Stelle.) Der Besuch in Esterház wurde für sie verhängnißvoll: sie erkältete sich und starb,

---

6 „Das Urtheil des Paris", ein heroisch-pantomimisches Ballet von der Erfindung des Noverre, zuerst aufgeführt im Sommer 1771 im Hoftheater nächst der Burg.

7 Im Gedicht ist er irrthümlich Növer genannt.

8 Im Gedicht als Deffén angegeben.

9 »*J'admirais la danse de la Delfine. Quelle force, quelle précision, combien elle étoit supérieure à toutes les autres*« (*Alceste*). »*Quelle difference de la danse de la Vigano à celle de la Delphin* (*Paride et Elena*). Zinsendorfs Tagebuch 1770, 4. u. 15. Dec.

10 Das Urtheil über sie lautet übereinstimmend im Theaterkalender von Wien 1772 und 73; in Müller's „Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen" in Wien 1773, wie auch später in Oehler's „Geschichte des gesammten Theaterwesens" in Wien 1803.

kaum in Wien angekommen, am hitzigen Fieber am 18. Brachmonat (Juni) 1772 im fünfzehnten Lebensjahre![11] —

Wir begeben uns auf kurze Zeit nach Preßburg, der damaligen ungarischen freien Haupt- und Krönungsstadt. Graf Anton Grassalkovics de Gyarak,[1] Kronhüter von Ungarn (Schwiegervater des Hofkanzlers Grafen Franz v. Esterházy), gab daselbst am 16. November 1772 in seinem Gartenpalast dem ungarischen Generalstatthalter Herzog Albert und seiner Gemalin, Erzherzogin Marie Christine[2] ein glänzendes Fest, über welches das Wiener Diarium Nr. 75 berichtet. Abbate Pellegrini (Architekt des Grafen von Esterházy), hatte für diese Gelegenheit eine blendende, nach architektonischen Zeichnungen erfundene Illumination veranstaltet. Dem vom vornehmsten ungarischen Adel besuchten Balle, bei dem wiederholt mit Masken gewechselt wurde und der nur von einer reich besetzten Tafel von nahezu hundert Gedecken unterbrochen wurde, wohnten auch die damals auf Besuch in Preßburg weilenden Erzherzoginnen Marianne und Elisabeth bei. Sowohl die Hausoffiziere als auch die Musikkapelle des Gastgebers waren in reiche Uniform gekleidet und letztere spielte beim Balle unter der Direction „des berühmten Hayden" — der einzige Fall, daß seiner als Dirigent einer Tanzmusik Erwähnung geschieht.

Es war übrigens nicht das erste und letztemal, daß Haydn in Preßburg verweilte und wir dürfen wohl annehmen, daß es ihn drängte, von dort aus die so nahe gelegene Stadt Hainburg zu besuchen, wo er die erste Schulzeit verlebte und sein Lehrer Frankh noch lebte. Bei verschiedenen Gelegenheiten ließ Fürst Esterházy seine Kapelle nach Preßburg kommen, den Glanz der dortigen Feste zu erhöhen. Auch zur Zeit des Landtags hielt sie

11 Wiener Todtenprotokoll, das allein uns auch den Vornamen, Margarethe, nennt. Schon vordem war Delphin, gleich andern Mitgliedern des Theaters (Stephanie, Huber, Aufresne, Pique, v. Gluck, Müller) durch den berühmten Arzt Quarin dem Leben wiedergegeben worden. (Vergl. Müller, Genaue Nachrichten 1772, S. 101, der dem Arzte öffentlich dankte.)

1 Vermählt am 21. Mai 1758 mit der Tochter des Fürsten Nicolaus Esterházy, Marie Anna, geb. 27. Febr. 1739, † 1811 in Preßburg. Graf Grassalkovics † 5. Juni 1794.

2 Der Herzog, vermählt seit 8. Apr. 1766, ließ seiner Gemalin, die am 24. Juni 1798 starb, jenes schöne Denkmal von Canova in der Augustinerkirche zu Wien errichten, das am 24. Juni 1805 enthüllt wurde.

sich daselbst auf und hatte um die Mitte der 70er Jahre Gelegenheit, vor der Königin Maria Theresia zu spielen. Die Stadt hatte der Monarchin gerade im J. 1772 ihre wesentliche Verschönerung und Vergrößerung zu danken und sie nahm dort häufig von Wien aus kurzen Aufenthalt. Eine Anekdote von ihr hat uns der Maler Dies [3] aufbewahrt. Bei einer Musikproduction äußerte die Fürstin einmal halblaut, sie möchte wohl sehen, was aus der Aufführung werden würde, wenn die vornehmen Dilettanten ihrer Hauptstütze beraubt würden. Haydn erfuhr dies, verabredete sich mit den uns schon bekannten ersten Primgeiger Tomasini und Beide verließen im bedenklichsten Moment unter einem schicklichen Vorwand das Orchester, das auch bald, der Führung beraubt, ins Stocken gerieth und sich auf Gnade und Ungnade ergeben mußte, worüber die Monarchin herzlich lachte.

Musik wurde zu jenen Zeiten ganz besonders in Preßburg gepflegt. Außer der oben genannten Kapelle, bei der später der Violinist Schlesinger als Musikdirector fungirte und die in Kurzweil einen eigenen Componisten (besonders für Symphonien) hatte, hielten auch Graf Joh. Nepomuk Erdödy, Fürst Batthyányi und Herzog Albert von Sachsen-Teschen eigene Kapellen. Graf Ladislaus Erdödy hatte wenigstens einzelne Musikvirtuosen, z. B. den uns bekannten bedeutenden Violinisten Mestrino [4] in seinen Diensten.

Wie in den 70er Jahren Graf Csasky ein eigenes Theater erbaute und dazu eine Schauspielertruppe in Sold hielt, so engagirte auch Graf Erdödy im J. 1785 eine Operntruppe, die in seinem Palais auf einem eigens dazu erbauten niedlichen Theater zweimal wöchentlich Vorstellungen gab, zu denen der Adel, das Offizierscorps und zufällige Fremde und Gäste unentgeldlich Zutritt hatten. Director der Truppe war Hubert Kumpf, als Kapellmeister fungirte Joh. Paneck. War im Schauspielhause [5] keine deutsche Truppe, so erlaubte der Graf seiner

---

3 Biogr. Nachr. S. 64.

4 Er spielte 1786 beim Cardinal Primas während der Mittagstafel zu Ehren des Kaiserl. Geburtsfestes. W. Ztg. S. 355.

5 Im neu erbauten festlich decorirten Theater (Stadt-Comödienhaus) wurde am 4. Juni 1764 ein lustiges italienisches Singspiel aufgeführt, das mit einem großen Ballet endigte. Der Hof war Tags zuvor nach Preßburg gefahren und ebenfalls anwesend. W. D. Nr. 54.

Oper, daselbst zu ihrem Vortheile Vorstellungen zu geben und sorgte somit für die öffentliche Unterhaltung der Stadtbewohner. Der Gothaer Theater-Kalender für 1788 nennt 33 italienische und deutsche Opern, die innerhalb 1785—87 im gräflichen Palais sowohl als auch im Stadttheater zur Aufführung kamen. Die deutsche Übersetzung besorgte der Buffosänger Girzik, der auch bei den Tänzen mitwirkte. Unter den Opern finden wir solche von Paisiello, Anfossi, Sarti, Cimarosa, Salieri, Martin, Gretry, Dittersdorf, Benda, Gluck, Mozart und auch Haydn. Letzterer war mit 4 Opern vertreten, von denen *Armida* in Gegenwart Kaiser Joseph's aufgeführt wurde. Wir werden Gelegenheit haben, auf diese Kumpf'sche Gesellschaft wiederholt zurückzukommen.

Fürst Joseph von Batthyányi, Cardinal und Primas von Ungarn hatte sich schon zur Zeit, da er noch Bischof war, von Dittersdorf eine Kapelle zusammenstellen lassen. Dieselbe wurde dann bedeutend verstärkt; Kapellmeister war Anton Zimmermann, zugleich Organist an der Domkirche, der am 8. Oct. 1781 im 40. Lebensjahre starb; [6] als Concertmeister und erster Violinist fungirte Jos. Zistler. Unter den Mitgliedern finden wir ferner den Violinisten Franz Mraw, den ausgezeichneten Contrabaßspieler Joh. Sperger, die Violoncellisten Marteau (Hammer) und Max Willmann, den Waldhornisten Karl Franz, [7] sämmtlich Virtuosen vorzüglichen Ranges. Beim Regierungsantritt des Kaisers Joseph (1780) sah sich der Fürst veranlaßt seine Kapelle bis auf einige Mitglieder zu entlassen.

Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Gemalin, Erzherzogin Marie Christine die Beide musikalisch gebildet waren, lebten 14 Jahre in Preßburg, verließen die Stadt am Schluß des Jahres 1780, hielten sich bis zu ihrer Abreise in die Niederlande, wo der Herzog an die Spitze der Regierung trat, in Wien auf, kamen aber später wiederholt nach Preßburg. Mitglieder der herzoglichen sowie der oben erwähnten Musikkapellen waren auch in der Wiener Tonkünstler-Societät, in deren Akademien sie als Solisten und im Orchester mitwirkten. Ohne

---

6 Die Wiener Zeitung, 1781, Nr. 86 widmet ihm einen ehrenvollen Nachruf.

7 Mraw, Marteau und Franz, vordem in der Esterházischen Kapelle.

Zweifel wurden diese Kapellen zur Verstärkung der Esterházy'schen auch nach dem Sommerpalais Kitsee[8] berufen, wann dessen Besitzer, Fürst Esterházy, daselbst Bälle und Concerte gab, wozu die Mitglieder des Hofes und der vornehme Adel geladen wurden. Überhaupt übte der häufige Aufenthalt des Hofes und so vieler reichbegüterter Fürsten und Grafen auch in musikalischer Beziehung einen wohlthätigen Einfluß aus auf das gesellige Leben in Preßburg. —

Aus der Beschreibung von Esterház haben wir ersehen, daß das Musikgebäude für alle Mitglieder der Kapelle kaum ausreichte und um so weniger, wenn dieselben auch noch Platz für Frau und Kind beanspruchten. Diesen Raummangel sowohl als auch den unausweichlichen Verdrießlichkeiten abzuhelfen, die das so nahe Zusammenleben ganzer Familien in ein und demselben Hause erzeugte, mochte wohl zunächst den Fürsten bewogen haben, darin eine Erleichterung zu treffen. Demgemäß machte er im Jan. 1772 durch seinen Wirthschaftsrath von Rahier den Musikern schriftlich zu wissen, daß er „künftighin ihre Weiber und Kinder nicht einmal auf 24 Stunden in Esterház sehen wolle" und daß diejenigen, denen diese Verordnung nicht behage, sich melden sollten, um ihre Dimission entgegen zu nehmen.[1] Zugleich mußte dem Fürsten eine Liste der Kapelle vorgelegt werden, in der er diejenigen bezeichnete, welche er von dem Verbot ausgeschlossen wissen wollte. Es waren dies Kapellmeister Haydn, die beiden Kammersänger Fribert und Dichtler und der erste Violinist Tomasini. Die nächste Folge der fürstlichen Verordnung war, daß die Musiker, nunmehr gezwungen doppelte Menage zu führen, um eine Aufbesserung ihres Gehaltes baten, die ihnen auch bewilligt wurde. Sie erhielten ein Jeder 50 Gulden jährliche Zulage mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß sie sich nicht unterfangen sollten, den Fürsten weiterhin zu belästigen oder ihre Weiber und Kinder etwa in des Fürsten Abwesenheit dennoch

---

8 Der prachtvolle Saal daselbst wurde 1770 durch einen glänzenden Ball eröffnet bei Gelegenheit eines großen Manövers mit 5 Kürassierregimenter. W. Diarium Nr. 60.

1 Das Verbot wiederholte sich in ähnlicher Weise noch 1774 wo es heißt: „Bedeuten Sie Wirthschaftsrath v. Rahier, denen Musicis, daß sie sich den letzten dieses wie in verwichenen Jahren und ohne ihren Weibern in Esterház richtig einfinden sollen."

nach Esterház kommen zu lassen, widrigenfalls diese Wohlthat allsogleich aufhören würde. Als einzigen Trost stellte es ihnen der Fürst frei, die Zeit seiner Abwesenheit von Esterház nach vorausgegangener Bewilligung zur Reise nach Eisenstadt benutzen zu dürfen. Dem Fürsten schien aber gerade damals der Aufenthalt in Esterház so sehr behagt zu haben, daß er nicht ans Fortgehen dachte und überdies denselben weit über den Herbst hinaus ausdehnte.

Der Seufzer und Klagen war nun kein Ende; sie fanden ihren Weg nach Eisenstadt und hallten von dort als getreues Echo in noch trostloserer Weise zurück. Vergebens wandten sich die armen Ehemänner an ihren Papa Haydn, der gegen seine Gewohnheit es diesesmal nicht unternahm, der Fürsprecher seiner Kapelle zu sein. Er hatte für die Musiker nichts als etwa ein schalkhaftes Lächeln, aus dem sie nicht klug wurden, bis ihnen bei einer Probe zum nächsten Orchesterconcert unerwartet ein Hoffnungsstrahl leuchtete. Der Tag der Aufführung kam und klopfenden Herzens begann die Kapelle, die zur Zeit nur aus 16 Mitgliedern (6 Violinisten, je einen Bratschisten, Cellisten und Contrabassisten, 2 Oboisten, 1 Fagottisten und 4 Waldhornisten) bestand, als Schlußnummer eine neue Symphonie ihres verehrten Führers, dem dabei selber bange ums Herz war. Schon die Tonart, Fis-moll, war eine ungewöhnliche. Der erste Satz (*All° assai* 3/4) strebt entschlossene Haltung an; im *Adagio* (*A-dur* 3/8) herrscht Weichheit und Milde, die Violinen gedämpft durch Sordinen, Oboen und Hörner nur an wenigen Stellen die Harmonie ausfüllend; *Menuet* und *Trio* (*Fis-dur*), beide kurz gehalten, suchen wohl den herkömmlichen Charakter beizubehalten, aber die gewohnte freudige Sorglosigkeit kommt nicht recht zum Durchbruch; das *Finale* (*Presto*, *Fis-moll* ¢) redet sich gewaltsam in den sonst hier sprudelnden Frohsinn hinein; nach kaum hundert Takten machen alle Instrumente auf der Dominante von Fis plötzlich Halt, aber statt des erwarteten Fis-dur oder moll tritt Takt und Tonart des zweiten Satzes (*Adagio*, *A-dur* 3/8) ein, diesesmal mit einem neuen Thema in der Oberstimme der nun in vier Gruppen abgetheilten Violinen, die anfangs zu zweien (1. und 3., 2. und 4. Violine) dann aber jede selbstständig auftreten. Noch eine kurze Weile und etwas bis dahin Unerhörtes geschieht: der zweite Hornist und erste Oboist, getreu ihrer Vor-

schrift,[2] packen ihre Instrumente ein und verlassen das Podium; elf Takte weiter greift der bisher unbeschäftigte Fagottist zu seinem Instrument, aber nur um unisono mit der 2. Violine zweimal die Anfangstakte des ersten Motivs zu blasen, dann löscht er das Licht an seinem Pulte aus und geht gleichfalls ab. Nach sieben Takten folgt ihm der erste Hornist und zweite Oboist. Nun löst sich endlich das Violoncell vom Basse los; beide gehen geraume Zeit jedes seinen eigenen Weg, bis bei einer Wendung, wo *Cis* als Dominante eintritt, auch der Baß das Weite sucht. Wir sind nun wieder in *Fis-dur* und die dritte und vierte Violine bringen in dieser Tonart das frühere Thema des Adagio (*A-dur*). In kurzen Zwischenräumen verschwinden nun Cellist, dritter und vierter Violinist und Bratschist.

Es ist fast finster geworden im Orchesterraum; nur an Einem Pulte brennen noch zwei Lichter; hier sitzen Tomasini (des Fürsten Liebling) und ein zweiter Violinist, denen das letzte Wort zugefallen ist. Leise, gedämpft durch Sordinen, erklingt ihr Wechselgesang, zuletzt in Terzen und Sexten sich verschlingend wie im leisesten Hauche ersterbend. — Die letzten Lichter erlöschen, die letzten Geiger gehen und auch Haydn ist im Begriff, ihnen zu folgen als der Fürst, der dem Vorgange anfangs befremdet gefolgt war, auf ihn hinzutritt, ihm gerührt die Hand reicht und mit den Worten anredet: „Ich habe Ihre Absicht wohl durchschaut, die Musiker sehnen sich nach Hause — nun gut — Morgen packen wir ein.

Im Vorsaale aber harrte die Kapelle in banger Erwartung ihres Führers und als nun dieser unter sie tritt und sein leuchtender Blick ihnen den glücklichen Ausgang verräth — bedarf es noch der Worte die nun folgende Scene zu schildern, wie Alle, die Junggesellen mit inbegriffen, sich herzu drängen seine Hände zu drücken und Haydn selbst die Rührung kaum verbergen kann — ein glücklicher Vater unter glücklichen Kindern![3]

---

2 In der Partitur: „Nichts mehr"; in den Auflagstimmen: „geht ab".

3 Eine mehrfach erzählte Version über die Veranlassung zu dieser Symphonie, nach welcher der Fürst seine Kapelle aus ökonomischen Rücksichten zu verabschieden gedachte, ist nicht nachzuweisen. Eine zweite, daß die Ursache ein Streit der Kapelle mit den Hausoffizieren gewesen sei, würde etwa auf eine Renitenz derselben hinweisen, die aber erst drei Jahre später stattfand. Das betreffende Actenstück lautet: „Nachdem ich denen Musicis verziehen und sie

Die Sage läßt Haydn auch ein Gegenstück dieser, seitdem näher bezeichneten „Abschieds-Symphonie"[4] (a. 11.) schreiben, in der eine Stimme nach der andern eintritt und in gleichem Maße die Pulte sich mit Lichter beleben. Beide Symphonien sollen vom Musikdirector Rust in Dessau zu Anfang und Ende der Winterconcerte 1785/86 aufgeführt worden sein.[5] Auch Pleyel und Dittersdorf wird ein ähnlicher Gedanke zugeschrieben.[6]

Die Abschieds-Symphonie diente bei verschiedenen Veranlassungen als willkommenes Musikstück. Über den Eindruck einer solchen Aufführung lesen wir:[7] „Der Redacteur hörte diese Symphonie als ein gewisses musikalisches Institut seine letzte Zusammenkunft hielt. Als sich beim Schlusse erst etliche Blasinstrumente entfernten, ließ man sich's gefallen, manche Zuhörer kam es sogar komisch vor. Als aber auch die nothwendigen Instrumentisten aufhörten, die Lichter auslöschten, leise und langsam

---

samentlich wiederum in Dienst behalten habe, so ist ihre Gage wie ehevor zu verabfolgen". (Eisenstadt, d. 7. Oct. 1775). — Griesinger (S. 28.) und Dies (S. 46.) bestättigen nach Haydn die obige erste Erzählung; Neukomm (Anm. zu Dies) hält trotzdem, und merkwürdigerweise ebenfalls nach Haydn, an der Verabschiedung der Kapelle fest; Carpani (p. 115.) giebt sogar eine dritte Version an, die von Ungereimtheiten strotzt, erzählt aber auch die ersten zwei Varianten und will alle drei von Personen gehört haben die der Aufführung beiwohnten! — Dies und Carponi lassen die Symphonie durch den ersten Violinisten allein schließen, Neukomm läßt diese Ehre dem Contrabassisten; so auch Oswald (Beiträge zu Künstler Biogr. S. 128). Andere dichten der Partitur sogar einen Klarinettisten für diesen Moment hinzu (Neues Wiener Blättchen 1787, S. 145, und Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788). Endlich noch wird Haydn selbst als abtretender Violinist genannt (Siebigke, S. 11).

4 In Frankreich bekannt als *Symphony des Adieux*, in England als *Farewell-symphony* oder *candle overture*. Die bei André erschienene Partitur ist nur der letzte Satz, obendrein nach E-moll transponirt.

5 Siebigke (Mus. ber. Tonk., S. 11.) Auch Neukomm (Bemerkungen zu Dies „Biogr. Notizen") erwähnt eines solchen Gegenstückes.

6 Carpani (p. 118, *note* 1); Dittersdorf (S. 144) spricht selbst davon. — Auch von Rossini erwartete man eine Benutzung dieser Idee. Wir lesen darüber: „Eine neue Operette von ihm (Rossini) *»le dernier Musicien«* nach der Idee von Haydn's Symphonie, in welcher ein Musiker nach dem andern das Orchester verläßt, Text von Scribe, der sehr witzige Anspielungen auf die heutige Musik enthalten soll, wird erwartet" (Monatbericht der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien, 1830, Nr. 3, S. 35.)

7 Allg. Mus. Zeitung, 1799, Nr. 1.

sich entfernten — da wurde allen eng und bang ums Herz. Und als endlich auch der Violon schwieg und nur die Geigen — jetzt nur noch Eine Geige (*sic*) schwach erklang und nun starb: da gingen die Zuhörer so still und gerührt hinweg als wäre ihnen aller Harmoniegenuß für immer abgestorben". — Mendelssohn, der die Symphonie in Leipzig in einem historischen Concerte zum Schlusse aufführte, nennt sie „ein curios melancholisches Stückchen".[8] — Schumann gedenkt derselben nach der Leipziger Aufführung im Winter 1837/38: „Die Musiker auch unsere löschten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen sachte davon; auch lachte Niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war".[9] — Julius Eberwein schrieb zur Symphonie ein dramatisches Gedicht (in Jamben) in einem Aufzuge, betitelt „Vater Haydn",[10] das in der im Vorwort gegebenen Form in Rudolstadt wiederholt aufgeführt wurde. —

In diesem Jahre schrieb Haydn seine 5. Messe G-dur, auf dem Autograph bezeichnet mit *Missa Sti. Nicolai* 1772 (l. 5.), der Taktart entsprechend gewöhnlich die Sechsviertel- (im Stift Klosterneuburg auch Spatzen-) Messe genannt. Man findet sie auf manchen Chören, der vermeintlich leichteren Lesart halber in Dreivierteltakt umgestaltet, wodurch der Charakter, des unwillkürlich schärfer betonten Takt-Accents wegen, sich mitunter dem Tanzrhythmus nähert. Ihrer leichten Ausführbarkeit verdankt sie es zunächst, daß sie noch heutzutage in katholischen Kirchen häufig aufgeführt wird.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

6 Symphonien (a. 12. 13. 14. 15. 16. 17). Nr. 14. und 16. Autograph. Nr. 12. und 13. in Abschrift erschienen; Nr. 15. und 17. in Abschrift vorhanden und aufgeführt.

Menuetten für Orchester, in Abschrift oder Stich erschienen.

1 Violoncellconcert (e. 5), in Abschrift erschienen.

1 Motette de tempore (m. 16) in Abschrift vorhanden.

—

[8] Brief an Rebecka Dirichlet in Florenz. Febr. 1838.

[9] Schumann's „Gesammelte Schriften", Bd. III. S. 46.

[10] Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes 1863.
(Im Anhang folgen „Mozart's Dorfmusikanten").

Montag und Dienstag den 26. und 27. Juli 1773 gab Fürst Esterházy zu Ehren des Namensfestes der verwittweten Fürstin Esterházy [1]) ein Festin in Esterház, zu dem ein zahlreicher hoher Adel geladen war. Am ersten Tage wurde eine neue burleske Oper in 2 Acten von Haydn »*L'Infedeltà delusa*« (Die getäuschte Untreue) aufgeführt, der eine glänzende Illumination des Schlosses und Parkes und ein Festball folgte. Beim Ball erschienen unerwartet und *en masque* Erzherzogin Christine mit ihrem Gemal Herzog Albert von Sachsen-Teschen und fuhren erst am frühen Morgen nach Laxenburg zurück. Dienstag wurde der Ball wiederholt und ein brillantes Feuerwerk abgebrannt. Das bei Sieß in Oedenburg gedruckte Textbuch der Oper [2] nennt folgende Mitwirkende:

Vespina, giovane spiritosa, sorella di Nanni, ed amante di Nencio	*Maddelena Friberth.*
Sandrina, ragazza semplice, ed amante di Nanni	*Barbara Dichtler.*
Filippo, vecchio contadino, e padre di Sandrina.	*Carlo Friberth.*
Nencio, contadino benestante	*Leopoldo Dichtler.*
Nanni, contadino, amante di Sandrina . .	*Cristiano Specht.*

Die Handlung ist matt genug: Der alte Landmann Filippo bestimmt für seine Tochter Sandrina, die in den armen Bauer Nanni verliebt ist, den wohlhabenderen Nencio, der dann einem reichen Cavalier weichen soll. Nencio dagegen liebt die lebensfrohe Vespina. Intriguen bringen es dahin, daß Jedes sich hintergangen glaubt. Vespina durchblickt zuerst das lose Spiel und ist entschlossen, durch Schlauheit die Wege zu ebnen. Es folgen nun

1 Maria Anna Louise, geborene Marchesa von Lunati Visconti aus Lothringen, Gemalin des 1762 verstorbenen Fürsten Paul Anton, (vergl. Band I. S. 211, 213). Die Fürstin war aus den Bädern von Spaa zurückgekehrt, wo sie mit Milady Spenser ein Freundschaftsbündniß geschlossen hatte und bei ihrer Rückkunft in deren Auftrag Metastasio ihr enthusiastisches Lob über den Dichter mittheilte, ihn zugleich um einige Zeilen von seiner Hand ersuchend als Zeichen daß sie die Bitte erfüllt habe, worauf Metastasio eine an diese Dame gerichtete Strofetta schrieb. (*Opere del Sig. Abbate Pietro Metastasio. Nizza 1783. vol. X. pag. 350*).

2 *L'Infedeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell' occasione del gloriosissimo nome di S. A. la Principessa vedova Esterházy nata Lunati Visconti, sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterházy de Galantha al 26 Luglio dell' anno 1773.* — Dem entgegen bezeichnet das Wiener Diarium Nr. 61 als Veranlassung des Festes den Namenstag der Erzherzogin Marianne.

Verkleidungsscenen und schließlich finden sich beide Paare, Vespina und Nencio, Sandrina und Nanni, nach Wunsch zusammen, indem Vespina eine listig herbeigeführte Unterzeichnung des Ehecontractes (sie selbst als Notar, Nanni als Stellvertreter des Cavalier verkleidet) zu Stande bringt. Der alte Filippo merkt zu spät den Betrug, fügt sich aber willig in's Unvermeidliche. —

Als im August 1773 Franz Nowotny, der bisherige Organist der Schloßkirche in Eisenstadt starb (Bd. I. 261), wurde der Dienst getheilt. Haydn spielte im Winter (oder ließ sich vielmehr suppliren), der Schulmeister Jos. Diezl[4] im Sommer und überhaupt, wenn Haydn von Eisenstadt abwesend war. Letzterer erhielt den üblichen Organisten-Gehalt (100 fl.), Haydn aber als *»qua-Organista«* die bisherigen Organisten-Bezüge an Naturalien,[5] wofür er (wie es ausdrücklich heißt) zu sorgen hatte „daß die Eisenstädter Orgel gut versehen werde". Der Werth der Naturalien betrug 179 Gulden 15 Xr. rhein.; Haydn hatte somit die bisher baar bezogenen 782 Gulden 30 Xr. hinzugerechnet, im Ganzen 961 Gulden 45 Xr., welcher Gehalt bis zum Tode des Fürsten (1790) unverändert blieb.[6] (Außerdem bezog er noch jährlich eine Sommer- oder Winter-Uniform.) —

Im September 1773 wurde Fürst Esterházy durch einen Besuch ausgezeichnet, der ihm und seinem Vorfahren in Eisenstadt und dem Lustschlosse Kittsee (Köpesény) wohl oft zutheil geworden war[1], von dem er aber in Esterház noch nie und auch nur dies einzige Mal beglückt wurde. Die Kaiserin Maria Theresia, angeregt durch die lebhaften Schilderungen des prachtvollen fürstlichen Besitzes, hatte gewünscht, die erzählten Wunderdinge selbst zu sehen und somit, das erstemal nach dem Tode ihres Gemals, an den durch einen kaiserlchen Besuch hervorgerufenen Festlichkeiten theilzunehmen.[2] Der beglückte Fürst

---

4 Seit 1779 Joh. Georg Fuchs, Schloß-Schulmeister, gest. 1810.

5 Sie bestanden in Folgendem: 300 Pfund Rindfleisch, 50 Pfund Salz, 30 Pfund Schmalz, 36 Pfund Kerzen, 4 Metzen Weizen, 3/4 Metzen Grieß, 12 Metzen Korn, je 1/2 Eimer Kraut und Rüben. Dazu kamen die 1771 erwähnten 9 Eimer Offizierwein und 6 Klafter Brennholz.

6 1789 wurde Haydn noch zu seiner bisherigen Convention jährlich „ein Stück Schwein gnädigst resolviret d. h. für sich, nicht als Organist".

1 Das Wiener Diarium 1742 — 1766 erwähnt dieser Kaiserl. Besuche regelmäßig.

2 Die Beschreibung der stattgefundenen Festtage sind uns erhalten durch das Wiener Diarium und eine bei v. Ghelen in Wien erschienene Broschüre:

bot sofort alles auf, sich dieser hohen Auszeichnung würdig zu zeigen. Nach Vereinbarung der dazu bestimmten Tage begaben sich vorerst Dienstag den 31. August Herzog Albert von Sachsen-Teschen mit seiner Gemalin, Erzherzogin Christine und dem dazu befohlenen Hofstaat von 30 Herren und Damen nach Esterház, wo sie nach einer Rundfahrt im Park Abends im Opernhause mit dem Lustspiel „Die zwo Königinnen" unterhalten wurden. Am nächstfolgenden Tage, den ersten September begab sich die Monarchin von Schönbrunn aus in Begleitung ihrer Töchter, der Erzherzoginnen Maria Anna und Elisabeth und ihrem jüngsten Sohne, Erzherzog Maximilian auf die Fahrt. Der Fürst war ihr bis Ödenburg entgegengefahren und geleitete sie über Szeplak, wo des kaiserlichen Zuges Tausende von festlich gekleideten Landleuten harrten, nach seinem Schlosse. Die Fahrt von Schönbrunn bis dahin dauerte fünf Stunden. Nach der Tafel durchfuhren die hohen Gäste in fünfzehn fürstlichen Wägen den Park, den die Kaiserin nicht müde wurde zu bewundern; namentlich überraschten sie die verschiedenen überreich ausgestatteten Lustgebäude, der Sonnen- und Dianentempel, die Eremitage &c. Am Abend wurde im Opernhause die uns schon bekannte zweiactige Burletta *L'Infedeltà delusa*[3] von Haydn aufgeführt. Wie sehr der hohen Fürstin die Ausführung gefiel, beweist ihr nachträglicher Ausspruch, der sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat: „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterház". Der Oper folgte ein Maskenball in den Prachtsälen des Schlosses und von hier geleitete dann der Fürst seine Monarchin zu dem chinesischen Lusthause, dessen mit hohen Spiegelgläsern bedeckte Wände, das Licht zahlreicher Lustres und Lampions wiederstrahlend, den Saal wie in ein Flammenmeer erscheinen ließen. Auf einer Estrade hatte die fürstliche Kapelle in ihrer kleidsamen Prachtuniform Platz genommen und führte

---

»*Relation des fêtes données à Sa Majesté l'Imperatrice par S. A. Mgr. le Prince d'Esterhaz dans son château d'Esterhaz le 1r et 2e 7bre 1773.*«

3 Die Mitwirkenden waren dieselben wie bei der ersten Aufführung. Das gedruckte Libretto hat auf dem Tittelblatte die entsprechende Abänderung: *L'Infedeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell' occasione del gloriosissimo arrivo quivi de Sua Maestà L'Imperatrice Maria Theresia, sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterhazy de Galantha, nel mese di settembre dell' anno 1773.*

unter der Leitung Haydn's eine Symphonie (a. 18)[4] und einige concertirende Stücke auf. Haydn, vom Fürsten der Monarchin vorgestellt, benutzte die Gelegenheit, dieselbe an den recenten Schilling zu erinnern, der ihm als Sängerknabe im Schloßgarten zu Schönbrunn auf ihren Befehl aufgemessen wurde,[5] für welche allerhöchste Auszeichnung er sich nun nachträglich allergnädigst bedankte. Die gutmüthige hohe Frau, in so geschickter Weise an ihr liebes Schönbrunn und die daselbst verlebte schönste Zeit ihres Lebens erinnert, erwiederte, indem sie scherzend mit dem Finger drohte: „Sieht Er, lieber Haydn, der Schilling hat doch seine guten Früchte getragen". Die ohnedies längst verschmerzte Dissonanz dieser Jugenderinnerung verscheuchte schließlich eine kostbare mit Ducaten gefüllte Tabatière. — Die Kaiserin verweilte anderthalb Stunden in diesem Saale und soupirte dann in ihren Gemächern, während sich Erzherzog Maximilian und Herzog Albert sammt Gefolge, diesmal maskirt, auf den noch immer in voller Lust dahin wogenden Maskenball zurückbegaben, der erst bei Tagesanbruch endete. An diesem Tage, 2. September, war im Prachtsaale öffentliche Tafel wobei sich die vorzüglichsten Virtuosen der Kapelle mit Concertstücken producierten und Fremde und Einheimische Gelegenheit hatten, die Glanzentfaltung des fürstlichen Hauses zu bewundern. Um vier Uhr wohnte die Kaiserin einer Vorstellung im Marionettentheater bei. Zur Aufführung gelangte die Oper „Philemon und Baucis"[6] nebst einem Vorspiel „Der Götterrath, oder „Jupiters Reise auf der Erde". Hatte schon das Vorspiel mit der Darstellung des Olymp und der versammelten Götter durch die kunstvollen Dekorationen, durch die Trefflichkeit der Maschienerien und die exakten Bewegungen

---

4 Derselben wurde dann der Name der Kaiserin beigelegt.

5 Vergl. Band 1. S. 70.

6 Philemon und Baucis, oder Jupiters Reise auf die Erde. Bey Gelegenheit der höchsterfreulichen Gegenwart Allerhöchst Ihrer k. k. apostolischen Majestät und Allerhöchst dero allerdurchlauchtigsten Erzhauses. In einer Marionetten Operette zum erstenmale zu Esterház auf der fürstl. Marionetten-Bühne im Jahre 1773 aufgeführt. Wien, mit von Ghelenschen Schriften.

Ein Exemplar dieser selten gewordenen Broschüre, wie auch des Vorspiels besaß Haidinger in Wien. Ein zweites Exemplar (Vorspiel und Singspiel in einem Heft zusammengebunden) besaß Otto Jahn, nun im Besitz von Herrn Dr. Gehring in Wien. Von Haydn's Hand ist auf dem Titelblatt geschrieben: Music von mir Jos. Haydn.

der reich costümirten Puppen laute Bewunderung erregt, wurde dieselbe noch erhöht durch die nachfolgende gemüthvolle Oper und die allegorische Darstellung am Schlusse, der hier zu einer Huldigung der Monarchin und des Herrscherhauses umgestaltet war. Maria Theresia sprach dem Fürsten wiederholt ihr Wohlgefallen über die Darstellung aus, die ihr einen derartigen Eindruck hinterließ, daß sie sich vier Jahre später mit demselben Puppen-Apparat in Schönbrunn eine Oper aufführen ließ. — Nach eingenommenen Souper begab sich die Kaiserin mit ihrem Gefolge durch eine mit farbigen Laternen erleuchtete Allee außerhalb des Parks, um ein vom Pyroballisten Rabel veranstaltetes Kunstfeuerwerk anzusehen. Sie selbst entzündete mit der Stoppine die Feuerkörper, deren Zusammenstellung und Reichhaltigkeit alle Erwartung übertraf. Der Fürst geleitete hierauf seinen hohen Gast zu einem anderen festlich decorirten und magisch beleuchteten Theil der Parkumgebung. Dieser ganze über 8000 Besucher fassende Flächenraum war wie übersät mit buntfarbigen die verschiedensten Figuren bildenden Lampions. Besonderes Interesse erregten hier die, in einer bis dahin unbekannten Art von rückwärts erleuchteten Darstellungen nach Gemälden von Van Dyk. In festlichem Aufzuge, die Fahnen hoch schwingend, erschienen sodann bei tausend mit Bändern und Blumen geschmückte Landleute beiderlei Geschlechts, beim Klang nationaler Musik feurige Tänze nach Art ihres Landes aufführend. In ihrer Freude, die geliebte Landesmutter in ihrer Mitte zu sehen, erfüllten sie die Luft mit Zurufen: Es lebe Maria Theresia! Hoch unsere Königin! während das Kaiserliche Gefolge sich unter die Fröhlichen mischte und an ihren Tänzen Theil nahm. Mit Mühe entzog sich die Monarchin der allgemeinen Lustbarkeit, die noch lange nach ihrem Weggange fortwährte. Am dritten Morgen verließ die Kaiserin das Schloß; der Fürst gab ihr bis Ödenburg das Geleit, wo ihrer ebenfalls ein festlicher Empfang zu Theil wurde. Dem Schlosse Esterház aber blieb dieser einzige, damals auch in einem Gedicht[7] besungene Besuch unvergeßlich und noch heute wird der Fremde durch die in Ehren gehaltenen Gemächer „unserer Königin" an denselben erinnert.

Es erübrigt noch, einiges über die erwähnte Marionetten-

---

7 Von Dr. Conradi in Preßburg. Wiener Diarium Nr. 75.

oper zu sagen. „Philemon und Baucis" ist als Schauspiel im Jahre 1753 von C. Gottlieb Pfeffel geschrieben worden; der früher (I. 160) genannte Felix Berner führte das Stück mit seiner Kindertruppe im Jahre 1763 in Zabern und Straßburg auf; Gluck benutzte die Handlung im J. 1769 als Festoper unter dem Titel: *Bauci e Filemone.* Als „ein ganz neues Ballet" bezeichnet, wurde „Philemon und Baucis, oder: Die belohnte Tugend" zugleich mit der ersten Aufführung von Lessings „Emilia Galotti" am 13. März 1772 in Braunschweig gegeben. Die Handlung ist bekannt: Jupiter und Merkur besuchen, als Pilgrimme gekleidet, die Erde, und von der Gastfreundschaft der alten phrigischen Eheleute gerührt, verheißen sie ihnen Verjüngung. Das gerührte Paar bittet zugleich um die Gunst, ihre Hütte als Tempel des Jupiter zu weihen und ihnen darin den Priesterdienst versehen zu lassen. — Von Haydn's Musik hat sich außer einer einzigen Zeile in seiner Handschrift[8] nur die kleine zierliche Ouverture D-moll (b. 1.) und eine Canzonette des Philemon: „Ein Tag, der Allen Freude bringt" (A-dur, $^3/_4$) erhalten. —

Das einzige *Stabat mater* (m. 12) das Haydn geschrieben,[1] entstand wahrscheinlich in diesem Jahre. (Eine Unterschrift im Stifte Göttwig trägt das Datum 1773, 19. Nov.). Dieses uralte tief religiöse Mönchsgedicht schildert in ergreifender Weise die Wehmuth der Schmerzensmutter, wendet sich dann an diese selbst und, im Vorgefühl des jüngsten Gerichts ihre Fürsprache bei Gott erflehend, betrachtet es, im Vertrauen auf ihren Schutz, den Kreuzestod Jesu's nur noch als ein Gnadenmittel, nach dem leiblichen Tode der Aufnahme der Seele im Paradiese theilhaftig zu werden. Von jeher haben sich die Componisten ersten Ranges von dieser weihevollen Dichtung angezogen gefühlt. Josquin Desprez, Palestrina, Orlando Lassus, Astorga, Pergolese, Agostino Steffani[2] lieferten, jeder in seiner Art, anerkannte Meister-

---

8 Skizze aus dem Vorspiel mit den Worten: „Wenn's so ist, muß auch ich mit meiner Glorie kommen". (Schlußworte des Merkur, 1. Auftritt.)

1 Fétis (Biogr. univ.) nennt noch ein zweites Stabat mater, (différent du précédent) indem er die Ausgabe in Paris und London für 2 verschiedene Werke hält.

2 Über Steffani's *Stabat mater* siehe Chrysander's „Händel" Bd. I. S. 350 ff.

werke; ihnen folgten, ebenfalls noch vor Haydn, Joh. Jos. Fux, Hasse und weiterhin Tuma, Traetta, Wagenseil u. A. — Es ließe sich allenfalls annehmen, daß Haydn zu seiner Wahl zunächst durch Pergolese's Werk angeregt wurde, welches damals in Wien aufgeführt wurde.[3] Auch Haydn's Composition dürfte dann in Wien bekannt geworden sein,[4] wo sie Hasse, der sein Urtheil darüber schriftlich gegen Haydn aussprach, wohl gehört haben mag oder doch wenigstens Einsicht in die Partitur genommen hatte. Später weist ein Brief Haydn's auf eine Aufführung in Paris hin;[5] auch Cramer's Magazin der Musik (1783, S. 960) läßt sich aus Paris über die gute Aufnahme berichten, die das Werk dort gefunden und gedenkt schon früher (S. 168) der Aufführungen in verschiedenen Privatzirkeln Rom's, u. a. beim Fürsten Rezzonico (1780). In den 80r. Jahren wurde das Werk auch in London wiederholt in den *Nobility concerts* aufgeführt. Berichte über weitere Aufführungen liegen noch vor aus Leipzig (1802, unter Schicht), Wien (1808 und später), Berlin (1812), Amsterdam (1819), Riga (1823), Weimar (1825), Danzig (1845). In vielen Kirchen und Klöstern wird Haydn's Werk am Charfreitag abwechselnd mit dessen „Sieben Worte" zur Aufführung gebracht. Haydn's Auffassung und Behandlungsweise des Textes ist der Schreibweise seiner italienischen Zeitgenossen analog; so erklären sich auch die, wie Haydn bescheiden schreibt, „unverdienten" Lobsprüche, welche ihm Hasse, wie oben erwähnt, ertheilte, worüber sich Haydn äußert: „Eben diese Handschrift (Hasse's) werde ich zeit Lebens wie Gold aufbehalten, nicht

---

3 Das Tagebuch Zinzendorf's erwähnt darüber (11. Apr. 1772.) *De la au concert chez Marchisio, ou on chanta le Stabat mater.* Ferner (4. Dec.): »*chez Me. de Goes, ou il y avait un concert, elle chanta le Stabat mater de Pergolese*«.

4 „Vor 17 oder 18 Jahren wurde sein (Haydn's) *Stabat mater* in Wien zum ersten Mal aufgeführt; viele seiner Gegner waren gegenwärtig, hörten es mit Aufmerksamkeit an und gaben dem Verdienst vollkommen Beifall, das sie so lange bezweifelt hatten. (Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788, von F. C. Kurz.)

5 »*Mons. Le Gros Directeur du concert spirituel*« schreibt mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater so alldort (in Paris) 4 mahl mit größtem Beifall producirt wurde; die Herren hatten um die Erlaubniß dasselbe stechen zu lassen. (Haydn an Artaria. 27. Mai 1781.)

des Inhalts sondern eines so würdigen Mannes wegen."[6] Was später über das Werk Lobendes geschrieben wurde,[7] kann man heutzutage nur noch bedingungsweise gelten lassen. Hier und im „Tobias", der bald darauf folgte, war es Haydn nur selten gelungen, sich der Strömung der Zeit zu entschlagen. Immerhin aber verdient das Werk nicht in jener Weise abgefertigt zu werden, wie dies Reichardt[8] gethan, der selbst das Gedicht „ein schlechtes Lied", eine „elende Poesie" nennt.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 19. 20) Nr. 19 Autograph, die andern in Abschrift erschienen.

1 Violoncellconcert (e. 6.) in Abschrift erschienen.

3 Claviersonaten (f. 4. 5. 6.), im Druck erschienen mit den nächstfolgenden

3 Sonaten für Clavier mit Violine *ad lib.* (g. 2. 3. 4.) Autograph.

Das Jahr 1774 bietet uns weder eine Festlichkeit noch sonst einen nennenswerthen Moment, dafür aber zahlreiche Compositionen, darunter

6 Streichquartette (d. 33 — 38.) in Abschrift erschienen (nach dem Tittelblatt der Berliner Ausgabe unter der Bezeichnung „Sonnenquartette" bekannt). Artaria gab sie erst im J. 1800 und 1801 in 2 Serien heraus; Haydn nahm selbst die Correctur vor und widmete sie Nicolaus Zmeskall von Domanovecz, Beamten der ungarischen Hofkanzlei, einem geschickten Dilettanten auf dem Violoncell und im Tonsatz, der auch in Beethoven's Leben oft genannt wird. Artarias Ankündigung der verbesserten Auflage der Quartette in der Wiener Zeitung vom J. 1800 lautet: „Wir glauben Freunden und Kennern der Kunst einen nicht gemeinen Dienst zu erweisen, indem wir ihnen dieses schätzbare Produkt der früheren Muse Haydn's in der gegenwärtigen Auflage mittheilen. Es ist durch die Hand und unter der Aufsicht des Verfassers theils von den vielfältigen Schreib-

---

6 Siehe Selbstbiographie Band I, Beilage II, S. 382.

7 Besonders Musikalische Realzeitung 1789. Nr. 35.

8 Musikalisches Wochenblatt, Berlin, 1792, No. XIV, S. 108.

fehlern, die es bisher beinahe unbrauchbar gemacht haben, gereinigt, theils in Anerkennung der zum richtigen Vortrag unentbehrlichen Beziehung der Stärke, Schwäche, des Bogenstrichs ꝛc. so berichtiget, daß wohl schwerlich in irgend einem andern Werke solche Correctheit zu finden sein dürfte.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

7 Symphonien (a. 21 — 27.). Nr. 21 — 23, 25 und 27. Autograph; Nr. 24 und 26. in Abschrift erschienen.

1 Thema mit Variationen für Clavier (k. 1.) in Abschrift erschienen.

Im Winter 1774/75 schrieb Haydn sein erstes Oratorium *Il Ritorno di Tobia.* Das Textbuch hatte der, seit 1772 bei der italienischen Oper in Wien als Dichter angestellte Giov. Gastone Boccherini verfaßt. Das Oratorium wurde in italienischer Sprache das erste Mal im k. k. priv. Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthor in der Akademie der im Jahr 1771 gegründeten Tonkünstler-Societät, am 2. und 4. April 1775 aufgeführt. Haydn hatte es dem Verein unentgeltlich überlassen und dirigirte selbst. Er hatte sich von Eisenstadt drei Solosänger, Christian Specht und das Ehepaar Friberth und zwei Instrumental-Virtuosen seiner Kapelle, Tomasini und Marteau, Mitglieder des genannten Vereins, mitgebracht, welch' letztere zwischen den beiden Abtheilungen, Tomasini am ersten Abend ein Violin-, Marteau am zweiten Abend ein Violoncell-Concert spielten.

Besetzung der Gesangsolo-Partien:

Tobit, ein Blinder . . . . *Christian Specht.*
Anna, sein Weib . . . . *Margarethe Spangler.*
Tobias, Beider Sohn . . . . *Karl Friberth.*
Sarah, sein Weib . . . . *Magdalena Friberth.*
Raphael, Erzengel, unter der Gestalt des Azarias . . . . *Barbara Teyber.*

Über die Aufnahme des Oratoriums giebt uns ein Zeitungs-Bericht[1] Aufschluß, aus dem wir zugleich ersehen, mit welcher Achtung man von Haydn sprach und wie schon damals seine

1 K. k. priv. Realzeitung der Wissenschaften. 1775, 14. Stück, 6. April S. 218.

Werke im Auslande bekannt und beliebt waren. Wir lesen: „Der berühmte Herr Kapellmeister Hayden hat durch das von ihm in Musik gesetzte und den 2. und 4. dieses aufgeführte Oratorium, genannt „Die Wiederkunft des Tobias" allgemeinen Beifall erhalten und seine bekannte Geschicklichkeit abermals auf der vortheilhaftesten Seite gezeigt. Ausdruck, Natur und Kunst war durchgängig in seiner Arbeit so fein verwebt, daß die Zuhörer das eine lieben und das andere bewundern mußten. Besonders glühten seine Chöre von einem Feuer, das sonst nur Händeln eigen war, kurz, das gesammte, außerordentlich zahlreiche Publikum wurde entzückt und Haydn war auch da der große Künstler, dessen Werke in ganz Europa beliebt sind, und in welchem Ausländer das Originalgenie dieses Meisters erkennen."[2]

Die Einnahme der Doppelaufführung betrug die für jene Zeit beträchtliche Einnahme von 2085 Gulden, wovon 373 Gulden für Auslagen in Abzug kamen.

In dem an dramatischem Interesse dürftigen Textbuch werden in umständlicher Breite die Einzelheiten der bekannten biblischen Erzählung mitgetheilt: die Sehnsucht des erblindeten Vaters Tobit und seines Weibes Anna nach dem abwesenden Sohne Tobias; des Vaters Vertrauen, daß dem Sohne kein Unfall widerfahre; des Erzengels Verkündigung von der bevorstehenden Ankunft des Sohnes; dessen Heimkehr in Begleitung seiner Frau; die Heilung der Blindheit des Tobit durch den Sohn mittelst der Galle eines von ihm getödeten Fisches und endlich, nachdem sich der Erzengel als solcher zu erkennen gegeben, der Dank- und Lobgesang Aller.

---

2 Es heißt dann weiter: „Auch die regelmäßig gute Ausführung der Musik macht den hiesigen und fremden Tonkünstlern viel Ehre, um soviel mehr Ehre, da sie die Einnahme davon zur Versorgung ihrer Wittwen und Waisen verwenden. Gewiß ein beifallswürdiges Unternehmen, das manche Thräne von den Wangen der verwaisten Familie eines Künstlers abtrocknet, weil es gemeiniglich das Schicksal eines geschickten Mannes ist, für sich und die Seinigen kein Vermögen sammeln zu können, sondern nur bei Lebzeiten das bischen Seifenblase — den Ruhm zu haschen".

O Künstler, dessen Harmonie die Seelen
Der Fühlenden zum Himmel hebt,
Der unsrer Väter Thaten melodisch zu erzählen
Die heil'ge Asche neu belebt;
Dein Geist setzt durch des Nachruhms goldne Ehre
Nächst Händeln Dir ein Monument,
Und hebt Dich in die hohe Sphäre
Wo Gluck und Bach die Bahn nur kennt.

Nachdem eine Wiederholung des Oratoriums im J. 1781 in unliebsamer Weise hintertrieben worden war, kam dasselbe „ganz neu bearbeitet und mit zwei Chören vermehrt“ durch dieselbe Societät am 28. und 30. März 1784 zur Aufführung (diesmal im K. K. National-Hoftheater).

Zu Leipzig brachte J. G. Schicht, Musikdirector der Gewandhausconcerte den „Tobias“ im Frühjahre 1802 zu Gehör, vermuthlich auf Anregung seiner früher (S. 20) erwähnten Gattin Constanza Valdesturla. Die nächste Aufführung durch die Tonkünstler-Societät in Wien war 1808. Neukomm, Haydn's Schüler, war von Petersburg, wo er drei Chöre aus dem Oratorium Tobias unter großem Beifall hatte aufführen lassen, nach Wien zurückgekehrt und hatte mit Zustimmung Haydn's, der sich der Mängel des Werkes wohl bewußt war, die Partitur den Ansprüchen der Zeit gemäß gekürzt und in der Instrumentation vermehrt.[3] In dieser Gestalt wurde das Werk „Aus Wohlwollen für die Gesellschaft neu bearbeitet“ am 22. und 23. Dec. gegeben, d. h. getheilt: an jedem Abend eine Abtheilung (mit Zugabe anderer Stücke).[4] Im J. 1861 brachte Franz Lachner in München „die Heimkehr des Tobias“ (deutsche Übersetzung von Fr. Graf Pocci) zur Aufführung, bedeutend gekürzt und mit neuen Einlagen versehen; ebenso 1866 in Wien der Haydn-Verein (frühere Tonkünstler-Societät) unter Esser's Leitung. Die Einlagen bestanden aus 3 Compositionen Haydn's: Chor- „Du bist's dem Ruhm und Ehre gebühret“, (aus den vierstimmigen Gesängen); Quartett mit Chor — „Laß uns auf diesem dunklen Pfad“ (Nr. 10 aus dem *Stabat mater*); Chor — „Preis Dir, Allmächtiger, und Ehre“ (ursprünglich, »*Non nobis Domine*«). Diese drei Einlagen enthält auch der Clavierauszug, (Nr. 8 der Kirchenmusik, herausgegeben von Holle), bearbeitet von H. M. Schletterer, der zugleich Vorschläge zu den wünschenwerthesten

---

3 Eine Partitur in Neukomm's Handschrift befindet sich im Eisenstädter Musik-Archiv. Am Schluß des 2. Bandes steht: Moskau am 6/18. October 806 Sigism. Neukomm.

4 Damals erschien auch das Textbuch in italiänischer und deutscher Sprache, gedruckt bei Georg Ueberreuter. Der Phantasie des Zuhörers wird darin häufig nachgeholfen z. B. Sie geht gegen das Feld ab; — Sie kniet nieder und küßt Tobits Hand; — Alle stehen auf und umarmen Tobit; — Zu den Hebräern, die kostbare Geschirre und andere Geräthe bringen.

Abkürzungen macht. Drei kräftige Chöre aus „Tobias", Finale I. der Sturmchor, und Finale II, (m. 13. 14. 15.) werden noch heutzutage mit unterlegtem lateinischen Text in katholischen Kirchen oft und gerne gesungen. —

Haydn läßt dieses Gebiet in der Musik nun auf lange Zeit unberührt, denn das hier und da erwähnte und auch in Abschrift vorhandene Oratorium *Abramo ed Isacco* (Worte von Metastasio) wird Haydn fälschlich zugeschrieben. Es ist richtiger von Giuseppe Misliwececk und wurde u. a. 1777 in München aufgeführt. Die Fälschung stammt aus derselben Quelle, die Haydn auch zwei Opern andichtet, deren später Erwähnung geschehen wird. —

Montag, den 28. August, 8 Uhr Abends, langten Erzherzog Ferdinand[1] mit Gemalin Maria Beatrice über Ödenburg auf Besuch in Esterház an. Der Fürst hatte nun abermals Gelegenheit, den Reichthum seines Hauses zu entfalten und bewies sich in der That unerschöpflich in Erfindung abwechselnder Lustbarkeiten, die uns dieses Mal insbesondere ein getreues Bild bieten von dem damaligen Geschmack bei derlei Festen. Schon auf dem Wege von Szeplak aus wurden die hohen Gäste von der aus der Umgebung herbeigeeilten Landbevölkerung mit Trommelwirbel, flatternden Fahnen und freudigem Zuruf begrüßt; ebenso nahe dem Schlosse von einem auf einer laubgeschmückten Estrade postirten Chor Trompeter und Paucker. Auf der Hauptwache standen zu beiden Seiten in zwei Zügen die fürstlichen Grenadiere in voller Parade; zwischen ihnen 24 Livréebedienten in prächtiger Gala, 6 Läufer, 6 Heyducken, die Leibhusaren, die fürstliche Musikkapelle, das Jagdgefolge, alle Hausofficianten, 6 deutsche und 6 ungarische Pagen. Am großen Portal, der Hauptwache gegenüber, harrten der Ankunft das fürstliche Paar und der aus Ungarn und Wien eingeladene Adel. Nach kurzem Aufenthalt in den zum Empfange bereit gehaltenen

---

1 Sohn Franz I. und Maria Theresia, Generalcapitän der Lombardei Herzog von Österreich-Este, vermählt in Mailand 1771, 15. Oct.. Mozart, damals 15 Jahre alt, schrieb für diese Gelegenheit die Serenata *Ascanio in Alba*, am 17. Oct. aufgeführt. Bekannt ist Hasse's Äußerung: „Der Jüngling wird Alle vergessen machen". Erzherzog Ferdinand ist derselbe, von dem Haydn in 1789 hoffte „eine Schuld von sieben Jahren bezahlbar zu erhalten". (Brief an Artaria, 5. Juli.)

festlich geschmückten Apartements begab sich die hohe Gesellschaft in's Theater wo ein kleines deutsches Schauspiel aufgeführt wurde. Nach Beendigung desselben fanden die Gäste das ganze Schloß und einen Theil des Parkes beleuchtet und vereinigte sich Alles bei der reich besetzten Tafel. Am folgenden Morgen spielte unter den Fenstern der Gäste die Feldmusik und wurden dann alle kostbaren Schätze des Schlosses besichtigt. Mittags wurde an drei Tafeln öffentlich gespeist; der höchste Adel saß an einer Tafel zu 40 Gedecken im großen Prachtsaale; der übrige Adel, ebenfalls zu 40 Gedecken in der Sala Terrena, der Rest im Marionettentheater. Um vier Uhr war Pirutschade im Park; der Dianen- und Sonnentempel, der Tempel der Liebe, der Fortuna, die Eremitage und die übrigen Theile des Parks wurden besichtigt und bewegte sich schließlich die ganze Wagenreihe zum Theater, wo eine neue eigens für diese Gelegenheit von Haydn componirte italiänische Oper: »*L'Incontro improvviso*« (die unvermuthete Begegnung)[2] aufgeführt wurde, welche den Beifall aller Anwesenden erndtete. Der Oper folgte Abendtafel und nach dieser im großen neuen chinesischen Redoutensaale ein von nahezu 1400 Personen besuchter Maskenball. Am Mittwoch war nach der Tafel Spazierfahrt im Park, die zu einem großen Platze lenkte, auf dem ein ländlicher Jahrmarkt improvisirt war. Nach Besichtigung der in laubgeschmückten Buden ausgelegten Kleinigkeiten aller Art, darunter aber auch kostbare Stücke von Gold und mit Edelsteinen besetzt, ging die Fahrt zu einem noch größeren freien Punkt, der einen der volksthümlichen Theile der Pariser Boulevards versinnlichte. Närrische Dinge waren hier zu sehen: ein Polichinell-Theater, eine Marktschreierbude, der Stand einer Bilder-Sängerin, ein Zahnarztstand, ein Tanzplatz mit Bauernmusik, zwei Bühnen für Hanswurstiaden. Die bekannten Farçen-Charaktere Arlequin, Pierrot und Pantalon traten auf und trieben ihre derben Spiele; dann erschien ein Zahnarzt zu Roß mit Gefolge auf Maschinenpferden; ihm folgte ein Marktschreier auf einem von sechs Ochsen gezogenen Karren, begleitet von aus Pappe fabricierten Affen, Löwen und

---

2 Haydn erwähnt die Oper in seiner autobiographischen Skizze irrthümlich als aufgeführt „in Gegenwart Ihrer k. k. Majestät". Vergl. Bd. I. S. 382.)

Tigern. Der Zug machte Halt und der Marktschreier erklärte von einem monströsen Blatt herab seine bildlich dargestellten Kuren; solche die zu den „verschwiegenen" gehören, deutete er wenigstens verblümt an. Nun erschien Monsieur Bienfait, den wir vom Marionettentheater her kennen und zeigte die drolligen Gliederverrenkungen seiner Maschinen-„Eleven", an Narrheit noch überboten von einem Pariser Schuhflicker, der eine kleine Farçe zum Besten gab. Ein neuer Marktschreier tauchte auf, seine Wissenschaft preisend; ein zweiter Wundarzt zeigte auf einem 18 Fuß hohen Gestell als großer Thomas seine Fertigkeit im Zahnbrechen und dazwischen erklärte die Bildersängerin in einem französischen Liede ihre schauerliche auf Leinwand dargestellte Marktgeschichte. Nachdem man sich an diesem Wirrwar von tollen Späßen satt gesehen und ein *gouté* von Erfrischungen eingenommen hatte, fuhr man zum Marionettentheater, in dem »*Alceste*«[3] als parodierte Oper aufgeführt wurde. Verfasser derselben war der uns schon bekannte Pauersbach, der auch die Vorstellung leitete. Es folgte dann noch Feuerwerk, Abendtafel und Wiederholung des Balles. Der Donnerstag Vormittag war der Jagd gewidmet, dieser schloß sich die Mittagstafel an, dann abermals Spazierfahrt und während dem *gouté* im Gloriett Concert der fürstlichen Kapelle. Die Gesellschaft begab sich sodann in's Theater, wo das Lustspiel „Der Zerstreute"[4] nach dem französischen des Renard durch die Wahr'sche Schauspielertruppe aufgeführt wurde. Nach Schluß der Vorstellung und eingenommener Tafel fuhren die Gäste unter Begleitung von Feldmusik nach dem großen mit Guirlanden und seltenen Gewächsen geschmückten und glänzend beleuchteten Ovalplatz, auf dem große transparente Conversationsgemälde ausgestellt waren. Ein Kanonenschuß ertönte und im Nu füllte sich der Platz mit 2000 in ihre Nationaltracht gekleidete Bauern, sämmtlich Unterthanen des Fürsten, die von allen Seiten unter Jubelgeschrei herbeiströmten und ungarische und kroatische Tänze unter Begleitung ihrer landesüblichen Musik aufführten. Wäh-

---

3 Der Bericht im Wiener Diarium nennt Metastasio als den Verfasser, der aber bekanntlich keinen Operntext dieses Namens geschrieben hat. Die Musik war von Karl von Ordonez, die Partitur befand sich in Haydn's Nachlaß.

4 Wir werden dem Lustspiele bald wieder begegnen.

rend sich dann das Landvolk bei Speise und Trank gütlich that und bis in den hellen Tag hinein tollte, begaben sich die Gäste durch den mit farbigen Laternen erleuchteten Park in's Schloß zurück, wo der letzte Ball stattfand. Am frühen Morgen verabschiedete sich das erzherzogliche Paar, das zuvor die angesehensten Hausofficianten des Fürsten mit kostbaren Geschenken bedacht hatte, um ihnen die Erinnerung an diese Festtage wach zu halten.

Wir kommen nun auf die Oper zurück. Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch, [5] das zum ersten Male auch den Verfasser angiebt (den Sänger Karl Freiberth) nennt folgende Personen:

Ali, principe di Balsora, amante di Rezia.	*Carlo Friberth.*
Rezia, principessa di Persia, favorita di Sultano d'Egitto nel serraglio . .	*Maddalena Friberth.*
Balkis, schiava, confidente di Rezia . .	*Barbara Dichtler.*
Dardane, schiava, confidente di Rezia .	*Elisabetta Prandtner.*
Osmin, schiavo d'Ali.	*Leopoldo Dichtler.*
Un calandro, inspettore magazino delle caravane	*Christiano Specht.*
Il Sultano d'Egitto	*Melchiore Griessler.*

Der Kern der umständlichen Handlung ist folgender: Ali, Prinz von Balsora, ist in Rezia, persische Prinzessin und Favoritin des egyptischen Sultans verliebt und sinnt auf Mittel, sich ihr zu nähern. Auch Rezia schwärmt für ihn und möchte ihn wiedersehen. Balkis, ihre Sklavin und Vertraute, sucht Ali auf und benachrichtet ihn, daß eine hohe Dame aus dem Serail mit ihm in einem dazu bestimmten Palais zusammen zu kommen wünscht. Nur ungern folgt Ali, gelobend daß er einer Unbekannten niemals Liebe entgegen bringen und der Dame seines Herzens untreu werden würde. Im Palais empfängt ihn Dardane, eine zweite Sklavin und Vertraute der Rezia, giebt sich für die erwartete hohe Dame aus und sucht ihn zu gewinnen, wird aber zurückgewiesen. Rezia und Ali kommen endlich doch zusammen und ersinnen einen Plan, in Verkleidung zu entfliehen. Aus Dummheit vertraut Osmin, Ali's Sklave, diesen Plan einem Derwisch (Calandro) an, der ihn dem Sultan verräth. Auf dem Wege zur Flucht werden die Liebenden von Soldaten ergriffen; ein Schreiben des Sultan bestimmt sie zum Tode, bietet ihnen aber Verzeihung, wenn sie sich dem Sultan ergeben; der Derwisch aber soll als Verräther lebendig geschunden werden. Rezia und Ali geloben, sich für ihn beim Sultan zu

---

5 *L'Incontro Improvviso, drama giocoso per musica, tradotto dal Francese e rappresentato a Esterhaz, in occasione del felicissimo arrivo delle A. A. L. L. R. R. il Serenissimo Archiduca d'Austria Ferdinando et della Serenissima Archiduchessa Beatrice d'Este sul teatro di S. A. il Principe Nicolo Esterhazy de Galanta nel mese d'Agosto dell'anno 1775.*

verwenden. Dieser drückt beide an sein Herz und sie nennen ihn den gutmüthigsten aller Väter. Der Derwisch wird verwiesen und Tanz und Sang feiern die Güte des Herrschers.[6] —

In dieses Jahr fallen Haydn's letzte drei Compositionen für das Baryton,[7] wenigstens liegen keine weiteren mit Datum bezeichneten Stücke vor. In diesen Arbeiten, im Ganzen 175 Nummern, von denen die meisten für Baryton, Viola und Violoncell geschrieben sind, zeigt sich so recht auffallend Haydn's unerschöpflicher Erfindungsgeist in immer neuen Themen und deren mannigfachen Verarbeitungen. Von nun an scheint der Fürst das Spiel seines Lieblings-Instrumentes weniger cultivirt zu haben, und Andere (Tomasini, Kraft, Pichl, Pleyel) sorgten für Zuwachs an neuen Stücken. Die erwähnten drei größeren Compositionen für acht Instrumente (2 Waldh., Baryton, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Baß) verwerthete Haydn bei einer Sammlung von 6 Divertimenti (Baryton durch Flöte ersetzt), welche bei Artaria im J. 1781 erschienen, wo sie verzeichnet sein werden.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 28); in Abschrift vorhanden.

Wir sind bei dem Jahre 1776 angelangt, in dem Haydn, dazu aufgefordert, für ein zu erscheinendes Werk („Das gelehrte Österreich" von De Lucca) seine Lebensskizze schrieb. Sie ist in Band I. S. 381 mitgetheilt und die dort ausgesprochene Vermuthung daß die bis dahin in allen Wiedergaben fehlende Jahreszahl mit 1776 oder 1777 zu ersetzen sei, hat sich bestätigt, da sich seitdem das Original als in Privathänden befindlich vorgefunden hat. Es trägt das Datum „Estoras, den 6. July 1776.[1]

---

6 Bekanntlich wurde dasselbe Sujet (nach Dancourt) auch von Gluck bearbeitet und im Jan. 1764 auf der Hofbühne aufgeführt unter dem Titel: *La rencontre imprévûe*; später (Juni 1776) in deutscher Bearbeitung: „Die unvermuthete Zusammenkunft, oder: die Pilgrimme von Mekka". (Siehe Schmid, Gluck S. 107.)

7 Über Baryton siehe Bd. I. S. 249 — 257.

1 Die in dem Briefe genannte Mademoiselle Leonore, an die der Brief gerichtet ist, vermählte sich später mit dem fürstl. Esterhazyschen Wirthschaftsrath oder Güterdirector Lechner.

Jetzt, wo wir die ganze Lebensperiode Haydn's bis zu diesem Jahre mit durchgelebt haben, wird es wohl frommen, an die Gedanken, welche, damals seine Feder führten und besonders an die zweite Hälfte jener Skizze zu erinnern, wo Haydn jener Gesangswerke aus den Jahren 1770—75 erwähnt, die u. a. „den meisten Beyfall erhalten haben", sowie der Werke im Kammerstyl, in dem er „außer den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt hat", wozu er in seiner ironischen Weise weiter bemerkt, wie es ihn wundert daß ihn „die sonst so vernünftigen Herrn Berliner" in ihrer Kritik „bis an die Sterne erheben" und wiederum „60 Klafter tief in die Erde schlagen", was sie übrigens nicht abhält sich äußerst zu bemühen, alle seine Werke zu bekommen.

Geschätzt und geliebt von seiner Umgebung, vom In- und Ausland, besteht doch sein größter Ehrgeiz nur darin, vor aller Welt so wie er es ist „als ein rechtschaffener Mann" angesehen zu werden. Und alle Lobeserhebungen auf die Gnade Gottes zurückweisend, dem allein er solche zu danken habe, hat er nur den einen Wunsch, weder seinen Nächsten, noch seinen gnädigsten Fürsten, viel weniger seinen unendlich barmherzigen Gott zu beleidigen. —

Am 6. Januar 1776 kam im Stadttheater nächst dem Kärnthnerthor zur Aufführung „Der Zerstreute", Lustspiel in 5 Akten nach dem französischen des Regnard (*le distrait*) [1] und dazu ein Ballet „Die Ankunft der Savoyarden in ihrem Vaterlande". Die privilegirte Realzeitung [2] giebt S. 107 über diesen Abend folgende Notiz: „Vor dem Lustspiel und zwischen einem jeden Aufzug wurde eine neue analoge Sinfonie aufgeführt, welche eigentlich zu diesem Stück der berühmte Herr Jos. Haiden, Kapellmeister in Diensten des Fürsten Esterhazy verfertiget". Diese Symphonie ist besser bekannt unter der Bezeichnung *Il distratto* (a. 29). Die Musik wurde auch im Leopoldstädter Theater im

---

1 Das Lustspiel wurde zuerst 1697 gegeben, fand aber nur geringen Beifall, um so größeren 34 Jahre später. (Lessing, Hamburg. Dramaturgie, 28. Stück.) Erste Aufführungen in Deutschland waren in Hamburg (1767), Lübeck (1770, mit Eckhof als Leander), Wien (1772, Theater nächst der Burg).

2 Sie ist die einzige Quelle, aus der das Repertoire der beiden Hoftheater aus jenen Monaten zu ersehen ist.

J. 1800 bei Aufführung des oft gegebenen Stückes [3] benutzt. Was Haydn später selbst davon hielt, zeigt ein Brief an Elßler (5. Juni 1803) in dem er ihn bittet, ihm „den alten Schmarn" [4] nach Wien zu schicken, da die Kaiserin (Marie Therese, Gemalin des Kaisers Franz) danach verlangte. —

In diesem Jahre erhielt Haydn vom kaiserl. Hofe den Auftrag, für die im Januar 1777 wieder beginnende italiänische Oper ein neues Werk zu schreiben. Die nächste Veranlassung dazu ist wohl in dem wiederholten Besuche des kaiserl. Hofes in Esterház zu suchen, wo derselbe Gelegenheit hatte, Haydn auch als dramatischen Tondichter kennen zu lernen. Die Wahl fiel auf das Textbuch *La vera costanza.* Haydn hatte bei der Composition selbstverständlich auf die vorhandenen Kräfte Rücksicht genommen und die Rollenvertheilung selbst bestimmt. Beim Einstudieren aber sollte er nur zu bald die Macht der Kabalen kennen lernen. Vergebens kämpfte er gegen sie an und selbst der Kaiser, an den er sich wandte und der sich für die Sache interessirte, vermochte nichts auszurichten [1]. So zog denn Haydn seine Partitur zurück und nahm sie mit nach Esterház, wo wir deren Aufführung in 1779 begegnen werden. Es ist zu vermuthen daß Haydn es hier unbewußt mit einem Rivalen, Anfossi, zu thun hatte, der dieselbe Oper in Bereitschaft hatte, die auch wirklich am 12. Jan. 1777 im Theater nächst dem Kärnthnerthor von der Gesellschaft der Katharina Schindler, die damals in diesem und dem Theater nächst der Burg im Januar und Februar einen Cyklus von 12 Vorstellungen gab, zur ersten Aufführung gelangte.[2]

---

3 Auch auf kleinen Bühnen wurde „der Zerstreute" gegeben, so 1787 in der Hütte auf dem Neuen Markt, 1791 im Theater „zum weißen Fasan".

4 Werthlose Sache, Scharteke. So nannte auch Schiller (der Werth des Gegenstandes ist freilich ein himmelweiter) seine „Theilung der Erde" eine Schnurre. (Vergl. David Fr. Strauß „der alte und der neue Glaube", S. 331.)

1 Genau dasselbe war im J. 1767 dem damals elfjährigen Mozart mit seiner ersten, sogar auf Wunsch des Kaisers geschriebenen Oper *La finta semplice* widerfahren (Jahn Bd. I. S. 71).

2 Zinzendorf hörte die Oper am 25. Jan. 1777 und schreibt: *»On joua le nouvel opéra »La vera constanza« ou »la pescatrice fedele«.* Unter letzterem Titel nennt Clément's *dict. lyrique* die Oper als von Anfossi componirt und 1776 zu Rom aufgeführt. Das Textbuch unter ersterem Titel nennt den

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 29. 30). Nr. 29 (siehe S. 76) in Abschrift vorhanden; Nr. 30 Autograph.

6 Soli für Violine mit Begleitung einer Viola (c. 2—7) in Abschrift erschienen.

6 Clavier-Sonaten (f. 7—12) in Abschrift erschienen.

1 Offertorium (m. 17) in Abschrift vorhanden.

Dienstag den 8. Juli 1777 trafen in Wien auf Besuch ein Clemens Wenzel Kurfürst von Trier, seine Schwester Marie Kunigunde Dorothee Herzogin von Sachsen, Herzog Albert zu Sachsen-Teschen und seine Gemalin Marie Christine. Die Herrschaften kamen von Preßburg und nahmen Absteigquartier im Lustschlosse Schönbrunn. Der Besuch galt der Besichtigung der Merkwürdigkeiten der Stadt. Um ihnen einen besonderen Genuß zu bereiten, erbat sich die Monarchin vom Fürsten Esterházy seine Oper und Kapelle sammt dem Marionettentheater.[1] Mittwoch fuhren die Genannten in Begleitung des Hofes ins Belvédère, dem ehemaligen Palais des Prinzen Eugen von Savoyen, um die, auf Anordnung des Kaisers vor Kurzem (1775) von der Stallburg dahin übertragene k. k. Gemälde-Gallerie zu besehen. Abends war auf dem Schloßtheater in Schönbrunn „Spectakel", von der fürstl. Esterházyschen „Bande" mit allerhöchstem Beifall aufgeführt. Donnerstag Abend besuchten die Gäste (mit Ausnahme des Kurfürsten von Trier) das Theater nächst dem Kärnthnerthor, wo ein „wälsches Singspiel" (die Oper *La contadina ingentilità*) zum erstenmale gegeben wurde. Freitag concertirte die fürstl. Esterházische Kapelle während der kaiserlichen Tafel in Schönbrunn. Nebst den oben genannten waren zugegen Erzherzog Maximilian, die Erzherzoginnen Marie Anna und Marie Elisabeth. Der Nachmittag wurde zum Besuche des kaiserl. Zeughauses und der St. Stephanskirche verwendet. Samstag begleitete der Hof seine Gäste ins Nationaltheater nächst der Burg, um einer Vorstellung des Schauspieles „Alcidonis"

Namen des Componisten nicht. — Die Partitur befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.

[1] Als Leitfaden zu diesem Besuche dient uns einzig nur das Wiener Diarium 1777 Nr. 55, 56, 57.

beizuwohnen. Diesesmal war auch die Kaiserin zugegen und als sie erschien, brach das Publicum „über die unverhoffte Freude, die allermildeste Landesmutter zu sehen, in allgemeines Frohlocken aus".[2] Der Sonntag wurde einer Fahrt in den Augarten und Prater gewidmet und brannte in letzterem Stuver ein Feuerwerk ab. Montag war Tafel beim Fürsten Franz von Liechtenstein und Abends führte die Esterházysche Bande in Schönbrunn abermals ein „prächtiges Singspiel" auf. — Da die Stücke nicht genannt sind, läßt sich nur vermuthen, daß, was das Singspiel betrifft, entweder ein älteres aus dem Programm der fürstl. Oper gewählt wurde, oder daß Haydn eine gerade fertig vorliegende neue italiänische Oper benutzte, die dann bald darauf (wie wir gleich sehen werden) in Esterház gegeben wurde. Unter dem „Spectakel" ist jedenfalls eine Marionetten-Oper, wahrscheinlich „Dido" gemeint, deren Aufführung in Esterház in diesem Jahre Aufsehen machte, worüber folgendes berichtet wird: „Im vergangenen Jahre (1777) wurde eine neue Vorstellung (in Esterház) gegeben, welche 6000 Gulden kostete und so prächtig war daß die Kaiserin selbst sie zu sehen verlangte. Es wurde deswegen zu Schönbrunn ein Theater erbaut und die Marionetten und Dekorationen nach Wien geführt".[3] Eine neue Symphonie, etwa die in D (a. 32), dürfte Haydn wohl für diese Gelegenheit rasch geschrieben haben. —

Bald darauf, am 3. August, wurde in Esterház die Vermählung des k. k. Kämmerers und Majors Grafen Nicolaus Esterházy[1] (zweitem Sohne des Fürsten) mit der Gräfin Marie Anna Franzisca von Weißenwolf[2] gefeiert. Zu den Festlichkeiten zählten auch Oper und Marionettenspiel. Haydn schrieb

---

2 Wiener Diarium Nr. 56. Es stimmt dies allerdings nicht mit der oft versicherten Angabe, der Besuch der Kaiserin im Theater im Jan. 1771 (man gab Diderot's „Hausvater") sei der einzige und letzte nach dem Tode ihres Gemals gewesen. Abgesehen von ihrem Besuche in Esterház erschien sie noch, stets mit Jubel begrüßt, im Theater nächst der Burg in den Jahren 1775, 9. Sept., an welchem Abend die Oper *La finta scema* von Salieri und das Ballet „Die Horazier und Curazier" von Noverre gegeben wurden (W. D. Nr. 62); in 1776, 1. Sept. in „Minna von Barnhelm" (Realzeitung, S. 589); 1779, 5. Juni, in einem deutschen Singspiel (W. D. Nr. 45).

3 Goth. Theater-Kalender auf das Jahr 1778. S. 235.

1 Geb. 1741, 10. Mai, gest. 1809, 21. Dec. in Ödenburg.

2 Geb. 1747, 2. Febr., gest. 1822, 26. Juni in Linz.

dazu die dreiactige komische Oper *Il mondo della luna* (Die Welt des Mondes); auch die „im Sommer zum erstenmale aufgeführte Marionetten-Operette in 3 Aufzügen „Genovefens vierter Theil“, mit Musik von Haydn, dürfte für diese Gelegenheit bestimmt gewesen sein. Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch[3] der Oper nennt folgende Personen:

Ecclitico, finto astrologo	*Il Signor Guglielmo Jermoli.*
Ernesto, Cavaliere	*Il Signor Pietro Gherardi.*
Buonafede	*Il Signor Benedetto Bianchi.*
Clarice, figlia . . . . } *di Buonafede* . .	*La Signora Cattarina Poschwa.*
Flaminia, altra figlia } *di Buonafede* . .	*La Signora Maria Anna Puttler.*
Lisetta, cameriera . } *di Buonafede* . .	*La Signora Marie Jermoli.*
Cecco, servitore di Ernesto. . .	*Il Signor Leopoldo Dichtler.*

Die Handlung dieser, mit Decorationen, Ballets, Aufzügen 2c. reich ausgestatteten und von vielen Componisten[4] benutzten Oper, welche Zinzendorf mit den wenig erbaulichen aber zutreffenden Worten abfertigt »*Le sujet est une farce pour la populace et pour les enfans*«, ist folgende:

Ecclitico, der sich für einen Astronomen ausgiebt, erfreut sich einer Anzahl gläubiger Schüler. Auch ein gewisser Buonafede will von dessen Weisheit profitiren. Dieser ist reich und hat zwei heirathsfähige Töchter, Clarice und Flaminia, die sammt dem Kammermädchen Lisetta von ihm mit Strenge behandelt werden. Der Astrolog beabsichtigt, es durch List dahin zu bringen, daß Buonafede selbst, ohne es zu ahnen, seine Zustimmung zur Verheirathung der Genannten giebt. Clarice bestimmt er für sich selbst, Flaminia für seinen Freund den Cavalier Ernesto, das Kammermädchen für Cecco den Diener des Buonafede. Ecclitico hat unerwartet leichtes Spiel; er weiß seinem Opfer durch ein großes dazu eingerichtetes Telescop allerlei Erscheinungen im Monde, bei denen die Frauen die Hauptrolle spielen, vorzugaukeln. Buonafede sieht und glaubt Alles und selbst, als Ecclitico versichert, ihn und sich selbst durch einen Trunk in den Mond versetzen zu können, geht er auch in diese Falle, trinkt, schläft ein und wird im Schlaf durch Ecclitico's Leute in dessen phantastisch dazu hergerichteten Garten getragen, wo er beim Erwachen auch richtig sich im Monde zu befinden wähnt. Ecclitico als Ceremonienmeister empfängt ihn, Tänzerinnen umgaukeln ihn, herrlich duftende Blumen entquillen der Erde, Musik tönt

---

3 *Il Mondo della Luna, drama giocoso in tre atti, rappresentato sul teatro d'Esterház all' occasione degli felici sponsali de Signore Nicolò, conte Esterhazy di Galantha, figlio di S. A. S. e la Signora Contessa Maria Anna Weissenwolf, L'estate dell' anno 1777.*

4 Avondano (Neapel 1732), Galuppi (Italien 1750), Piccini (Neapel 1762), Gaßmann (Venedig 1765), Paisiello (Neapel 1773), Astaritta (Venedig 1775).

aus jedem Gebüsche und schließlich erscheint in der Person des verkleideten Cecco die Majestät des Mondes, welche die ebenfalls verkleidete Lisetta zu sich auf den Thron erhebt. Buonafede ist entzückt und wünscht auch seine Töchter im Monde zu sehen. Auch diese erscheinen, begleitet von dem als Hesperus verkleideten Ernesto. Die Majestät befiehlt nun, daß mit Zustimmung Buonafede's Ecclitico die Clarice, Ernesto deren Schwester Flaminia sich zur Frau wählen sollen, die Majestät selbst behält sich die Throngefährtin Lisetta vor. Der Akt der Verbindung wird geschlossen und zu spät entdeckt Buonafede endlich daß alles nur Gaukelei war. Er bereut wohl seinen Wahn, vergibt aber großmüthig und alle preisen den Mond, durch dessen Macht ein so gutes Ende herbeigeführt wurde.

Die genannte Marionetten-Oper bietet dem Maschinisten und Decorateur einen überreichen Stoff, Witz und Geschmack daran zu erproben. Es ist schwer zu begreifen, wie die kleine Bühne Raum fand zur Entfaltung dieser Masse von Gruppen, wenn es auch nur Marionetten waren. Der beschreibende Text der Handlung ist ungenießbar; noch tiefer steht alles, was den Solo-Figuren singend und sprechend zugetheilt ist. An Arien, Arietten, mehrstimmigen Singstücken und Chören ist kein Mangel, die Musik selbst aber ging verloren. —

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 31), in Abschrift vorhanden und aufgeführt (Nr. 32, Autograph, ist schon erwähnt).
3 Clavier-Sonaten (f. 13—15) im Druck erschienen.
1 Regina coeli (m. 18) in Abschrift vorhanden.

Im Jahre 1778 verbreitete sich in England das Gerücht, daß Haydn gestorben sei. Burney zog darüber Erkundigungen ein bei Sir Robert Keith, dem damaligen englischen außerordentlichen Bevollmächtigten am österreichischen Hofe, der nicht nur die Aussage widerlegte, sondern Burney auch das Material lieferte zu einer kurzen Lebensbeschreibung Haydn's, die ihm sein deutscher Secretär verschaffte und die Burney in seiner Geschichte der Musik benutzte.[1] Es war dies zweifellos der gleichzeitig in dem schon erwähnten Werke „Das gelehrte Österreich", Bd. I. erschienene Aufsatz, welcher Haydn's autobiographischen Skizze entnommen war.

---

1 *A general History of music, vol. IV. p. 599 ff.*

Im ersten Bande (S. 201) wurde der zwei großen Brände gedacht, die Eisenstadt in den Jahren 1768 und 76 größtentheils zerstörten. Im J. 1768 währte der Brand zwei volle Tage, 2. und 3. August; das Franciscaner- und Frauenkloster wurden in Asche gelegt und blieben nur 19 Häuser und die Stadt-Pfarrkirche unversehrt. Am 17. Juli 1776 fielen dem Brande 104 der neu aufgebauten Häuser zum Opfer.[1] Das Feuer wüthete namentlich in der oberen und unteren Pfarrgasse, welcher Theil daher auch fortan die Brandstatt genannt wurde. Griesinger bemerkt:[2] „Zweymal betraf ihn (Haydn) der Unfall, daß ihm sein Haus in Eisenstadt abbrannte, und jedesmal ließ es der Fürst wieder aufbauen; einige Haydn'sche Opern und andere Compositionen wurden dabey ein Raub der Flammen, und es existirt schwerlich noch eine Copie davon". An anderer Stelle[3] wird der erste Brand irrthümlich ins J. 1774 verlegt und *Le Breton*[4] damit berichtigt, daß nur der Dachstuhl des Hauses abbrannte. Der Fürst sorgte übrigens dafür daß nach dem zweiten Brande mit Hülfe Pleyel's, dem Schüler Haydn's, der damals bei ihm wohnte, die ganze Einrichtung in der früheren Weise wieder hergestellt wurde. Dieses noch heute bestehende Haus befindet sich in der unteren Stadt, Klostergasse Nr. 84 unweit dem Franciskanerkloster. Es besteht aus dem Erdgeschoß und einem Stockwerk mit vier Fenster Gassenfront und macht innen und außen einen freundlichen Eindruck. Die Fenster des rückwärtigen Theils sind dem Schloßpark zugekehrt und hier, in abgeschiedener Ruhe, mag Haydn wohl oft, den Blick auf das üppige Laubwerk mächtiger Bäume gerichtet und dem Sange zahlloser Singvögel lauschend, sich in erhöhter Stimmung dem Zuge seiner Phantasie hingegeben

---

1 Wiener Diarium 1768 (Nr. 63) und 1776; Gedenkbuch der Pfarre und Stadtkirche.

2 Biogr. Notizen S. 24.

3 Allg. Mus.-Ztg. Bd. XIII. S. 150.

4 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn. p. 25.* Le Breton, ebenfalls den Verlust der Manuscripte bedauernd, sagt weiter: „Nur einen Verlust konnte er (Haydn) nicht verschmerzen, die Partitur seiner Armida, die er all' seinen Opern vorzog. Pleyel aber entschädigte ihn dadurch, daß er ohne sein Wissen alle werthvollen Partituren copirt hatte". Le Breton klagt hier ohne Noth: Die Armida fällt erst ins Jahr 1784 und auch das Autograph der Oper liegt wohlerhalten in der Bibliothek der *Sacred Harmonique Society* in London.

haben. Der Contrast mit seinem langen und ungesunden Aufenthalt in Esterház, wo er der Unruhe musiktreibender Nachbarn preisgegeben war und ihm nur wenig Zeit zur eigenen Arbeit übrig blieb, war groß genug, um ihm die kurze Ruhe in dem überdies so gesunden Eisenstadt doppelt wohlthuend empfinden zu lassen.

Nach dem Ausweis des Steuerbuchs war Haydn gleich den übrigen „Abbrandlern" (vom Feuer Beschädigten) vermöge k. Resolution von der Contribution (Militär- und Stadtsteuer) seit 1776 befreit. Zu dieser „Hofstatt Behausung" gehörten auch mehrere Joch Äcker, Viehtrifft und Waldung, und ein kleiner, hinter dem Spital in der Vorstadt gelegener Küchengarten. Hier stand auch ein kleines, aus Brettern leicht aufgezimmertes Gartenhäuschen. Eine Stiege führte in den obern Theil und von hier aus übersah man weithin das vorliegende Feld. In diesem Tusculum, das noch heute, mit Epheu umrankt und von Obstbäumen beschattet, erhalten ist, dürfte wohl Haydn, fern vom Hofgetriebe und aus dem Bereich seines keifenden Hausdrachens, wonnige Stunden verlebt haben. Wie gerne möchte man die Entstehung so mancher Composition aus jener Zeit in dies Häuschen verlegen, aber der Meister blieb stumm; wahrscheinlicher dürfte es sein, daß er hier, im Anblick der belebenden Natur ringsum, überhaupt nur seinen Geist auffrischte. Die geschäftige Fama hat bis in die neueste Zeit in diesem Bretterhäuschen Haydn's große Messen aus den 90er Jahren und ähnliche spätere Werke entstehen lassen und die innere Einrichtung der winzig kleinen Hütte mit besonderer Vorliebe ausgestattet. Canapé, Sesseln und ein kleines Clavier fehlen nicht; die Wände zieren Partitur-Abrisse, Lieder-Concepte, selbst die Canons sind nicht vergessen, mit denen er als Greis sein Zimmer im eigenen Hause in Wien ausschmückte. All' diese Herrlichkeiten zerstört ein Windhauch: Haydn, durch Feuerschaden gewitzigt, verkaufte am 27. Weinmonat (Oct.) 1778 Haus, Gründe und auch den Garten sammt dem bescheidenen Asyl an den fürstlichen Buchhalter Anton Lichtscheidl um Zweitausend Gulden.[5] —

---

5 Eine Abschrift des noch vorhandenen Hauskauf-Contract verdanke ich der zuvorkommenden Bereitwilligkeit des im J. 1875 verstorbenen Bezirksrichters, Herrn L. Pregardt.

Wir haben früher gesehen daß Haydn im J. 1775 sein Oratorium „Tobias" in einer Akademie der Tonkünstler-Societät aufführte. Er beabsichtigte nun, diesem Verein als Mitglied beizutreten. In seiner Eingabe, vorgelegt in der unter dem Präsidium des Hofkapellmeisters Bonno abgehaltenen Sitzung am 18. Nov. 1778 ersucht er demnach „in Ansehung seiner sich schon erworbenen Meriten um Aufnahme in die Societät, wie auch um Nachsicht des, ihm als einem Auswärtigen (nicht in Wien anfässigen zu erlegen kommenden Beitrags-Capital pr. 300 Gulden, wogegen er sich noch erbietet, künftighin auf allmaliges Verlangen der Societät ein Oratarium, Cantate, Sinfoni oder Cori &c. zu den musikalischen Societäts-Academien zu componiren". Dieses Gesuch wurde Haydn sofort bewilligt „wegen seiner schon wirklich geleisteten, hauptsächlich aber vermög seinem Anerbieten (worüber er einen Revers einzulegen) noch fernerhin zu leistenden Dienste". Zugleich versichert die Societät „daß die Forderung in Betreff seines Reversmäßig einzulegenden Anerbietens niemalls indiscret seyn werde". — Die Zumuthung, sich schriftlich zu binden, der Societät jederzeit nach deren Gutdünken mit seinem Talent aufzuwarten, war selbst dem sonst so herzensguten aber nach Umständen auch ebenso reizbaren Haydn zu stark. In einem ausführlichen Schreiben an Thaddäus Huber, Secretär der Societät, verwahrt er sich gegen deren Forderung und verlangt seine schon deponirte Einlage zurück, indem er seine Aufnahme annullirt, aber trotz der Unbill die ihm widerfuhr, sich gleichzeitig freiwillig anheischig macht, auch ferner „wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Wittwen verschiedene *pièces* Neu und unentgeltlich zu verfassen". Die ganze Angelegenheit wurde dann in einer am 22. Febr. 1779 abgehaltenen Sitzung mit lakonischen Worten als abgethan erledigt.

Der Brief an den Secretär des Societät folgt hier unverkürzt:[1]

Estoras den 4. Febr. 1779.

Wohl Edel gebohrner, insonders Hochzuehrender Herr!

Aus Dero Zuschrift vom 18. Jenner 1779 habe ich unter anderen, den von einer Hochlöbl. *Societät* verfaßten, und unten angesetzten *revers* (so ich unterschriebener einhändigen solte), in Ermangelung dessen aber die Bedrohung einer so schnellen Annullirung meiner schon beschehenen Aufnahme mit

[1] Haydn's Brief wurde zuerst von Dr. Ed. Hanslick in den „Signalen f. d. musical. Welt", 1865. Nr. 47 veröffentlicht.

vieler Verwunderung durchlesen: Dan, daß mich eine Hochlöbl. *Societät* unter denen Bedingnissen auf allmalliges Begehren, *Oratorien*, *Contaten*, *Chori*, *Sinfonien* etc. [zu componiren] an= und aufgenommen, widerspricht sich platterdings folgender Ursachen, zumallen ich bey dermals gehaltenen *Session* vor meiner Aufnahme noch, in Gegenwart des Herrn Kapellmeisters v. Bonno, Herrn v. Starzer und übrigen Rechtschaffenen Männern wider diesen so eingeschränkten, und verbindlichen *revers* schnurgerade darwider protestirte, mit gründlich folgender Vorstellung, wie daß ich zu Einem so außerordentlichen Begehren, und zu dessen Beförderung wenigstens zwey bis drey Monat des Jahrs hindurch von nöthen haben würde, folglich wehrend dieser Zeit meinem allergnädigsten Fürsten und Herrn dem ihme gebührenden Dienst nicht leisten könnte, sondern, daß ich einen *revers* mit diesen hiebey gefügten Ausnahme (wenn es die Zeit und Umstände mir erlauben werden) diesen *revers* alsdann mit allen obigen ausgesetzten Forderungen bereitwilligst unterschreiben wolle, worauf einhellig dieser mein Vortrag gebilliget, und das Urtheil meines Aufnahmes gesprochen wurde; zum Beweis dessen wurde mir an der Stelle befohlen, um in der That aufgenommen zu seyn, das Geld bestehend in 368 fl. 10 kr. alsogleich in Gegenwart der ganzen *Session* zu erlegen, weil man mir ausdrücklich sagte, daß sobald das Geld *depositiret* ist, der Aufnahm seine Richtigkeit habe. Ich erlegte das Geld, ware also ohne *Revers* aufgenohmen. — Man gratulirte mir, — ich sagte in aller Unterthänigkeit vielen Dank des Aufnahmes: Freylich solte bey derley *Functionen* die ganze Sache von einem Bevollmächtigten *Notario protocolliret* und dem Neu aufgenohmenen Mitglied ein *revers* seines schon beschehenen Aufnahmes zugestellt werden, allein bis dahin hat eine Hochlöbl. *Societät* wegen meiner nicht gedenken wollen: Ferners —

Hängt dieses Klausul, oder das sogenannte *discrete* Begehren meines Erachtens bloß von der Einbildungs=Kraft, oder von der Mißgunst einiger Herrn Mitglieder ab, oder es könnte mit der Zeit, und vielleicht meistens von denen abhängen, so die allerwenigste Einsicht in die *Composition* haben, letztere könnten also das *indiscrete* für *discret* zum Beyspiel ein *Oratorium* für ein baar *Sinfonien* ansehen, ich müßte also aus Zwang einer für deren Recht gehaltenen *Indiscretion* die aller *discreteste Oratorien* in *plurali* verfassen, wo nicht, so wurden die mehrere *Vota* aus purer *Discretion* geradezu auf meine *Anullirung sine jure*, und Rücksicht so wie man mir schon dermallen drohet einher stürmen, und warum? vielleicht darum, weil ich einer Hochlöbl. *Societät* freywillig, ohneigennützig großen Dienst, und Nutzen verschaffet habe? Vielleicht darum, weil ich ein Auswärtiger bin? bei mir heißt in diesem Fall nur jener auswärtig, dessen Persohn denen Inwärtigen in keiner Sache nüzet: Ich bin durch meine wenige Werke nur gahr zu einheimisch: wann schon der Verfasser nicht, so seind doch fast in allen *Musicken* seine Kinder zugegen, und verschaffen viellen nützliche Beyträge.

Bester Freund! Ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung, als daß ich beständig der Gefahr solte ausgesezet seyn *cassiret* zu werden: Die freyen Künste, und die so schöne Wissenschaft der *Composition* dulden keine Handwerks=Fesseln: Frey muß das Gemüth, und die Seele seyn, wenn man denen Wittwen dienen, und sich Verdienste sammlen will. Noch eines:

Diesen mir geschänkten Nachtrag *per* 300 fl. betrachte ich als ein sehr nothwendiges Wider-Vergeltungs-Recht, indem ich der *Societät* dafür 1000 fl. durch meinen Neu und unentgeldlichen *Ritorno di Tobia* verschaffte. Gott der allzuweiseste Versorger aller unser wird mich, und mein Weib durch meinen allergnädigsten Fürsten und Herrn hierinfals schüzen, besonders, da ich überzeigt bin, daß die mindeste Persohn in Hochfürstl. Estorhazy'schen Haus eine hinlängliche *pension* bishero erhalten hat. Es wird demnach am 15ten dieses Fürst Estorhazyscher Herr Inspector v. Kleinrath in Namen meiner erscheinen, welchem eine Hochlöbl. *Societät* meine 368 fl. 10 kr. in eben jener Münze zuruckbezahlen wird.

Ich aber werde trachten, unerachtet eines so drohenden rauhen Verfahrens, wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Wittwen verschiedene *pièces* Neu und unentgeldlich zu verfassen. Der ich übrigens bin mit ausnehmender Hochachtung meines hochzuehrenden Herrn

Dienstfertigster Diener

Josephus Haydn. m. p.
Kapelln Meister.

Im Jahre 1781 fand sich die Societät aber dennoch veranlaßt, Haydn zu ersuchen, zur beabsichtigten Wiederaufführung seines „Tobias" Änderungen in der Partitur vorzunehmen, worauf Haydn erwiderte: „Wenn ihm die Societät Benefice-Billetten oder eine andere *Bonification* für seine Mühe und Spesen versichern würde, er sowohl die Symphonie als Chori abzukürzen und auch die Proben und Productionen selbst zu dirigiren übernehmen wollte, indem er sich schmeichelt, daß die Societät seiner großen Bekanntschaften und allgemein guten Rufes wegen schon um 100 Dukaten mehr einnehmen könnte". — Was that nun die Societät? In der Sitzung vom 25. Oct. lehnte sie, „diesen Prätensionen wegen künftigen Folgen auszuweichen", Haydn's Anerbieten „aus Abgang einer Altistin" ab und gab dafür Hasse's Oratorium »*Elena*«. Die Aufführung des „Tobias" kam jedoch drei Jahre später zu Stande und Haydn componirte zwei neue Chöre hinzu (vergl. S. 70).

Wie die Societät ihr Vergehen gegen Haydn gut machte und dieser ihr ein edler Retter wurde, werden wir im Schlußbande hören. —

Bei Haydn's sechster, der sogenannten Kleinen Orgelmesse B-dur (I. 6) müssen wir uns in Betreff des Datum an die Auflagstimmen in Göttweig halten, wo das Werk in 1778 aufgeführt wurde.

Das Autograph, dem die Jahreszahl fehlt, trägt die Be-

zeichnung: *Missa brevis Sti Joanni de Deo.* Kurz, ansprechend, leicht ausführbar und mit kleiner Besetzung ist sie in katholischen Kirchen besonders beliebt. Das allerdings grausam zusammen gedrängte *Gloria* hat Haydn's Bruder zur beliebigen Benutzung umgearbeitet. Es trägt die Aufschrift: *Gloria del Sig. Giuseppe Haydn, prolungato dal suo fratello Michaele Haydn.* 16. Juli 1795. In Haydn's thematischem Hauptkatalog ist diese Messe zweimal verzeichnet: einmal mit den zwei Anfangstakten, das andermal mit dem 3. und 4. Takt beginnend, welcher Irrthum in allen Abschriften dieses Kataloges getreulich beibehalten wurde.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 33. 34) in Abschrift erschienen.

1 Il maestro e lo scolare, *variazioni a quadri mani per un clavicembalo* (k. 2).

Haydn's ursprünglich für die Hofoper in Wien bestimmte Oper *La vera costanza* (Die wahre Beständigkeit) gelangte endlich im Frühjahre 1779 in Esterház zur ersten Aufführung.[1] Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch[2] nennt uns folgende Mitwirkende:

Rosina, pescatrice virtuosa e di spirito — *La Sigra. Barbara Ripamonti.*
Conte Errico, giovine volubile e stravagante, sposo segreto di Rosina — *Il Sig. N. Totti.*
Villotto, villano ricco ma sciocca, destinato sposo di Rosina . . . . — *Il Sig. Benedetto Bianchi.*
Il Marchese Ernesto, amico del conte — *Il Sig. Vito Ungricht.*
La Marchesa Irene, zia del conte, amante d'Ernesto . . . . — *La Sigra. Cath. Poschwa.*
Lisetta, cameriera della baronessa, amante non corrisposta di Masino . — *La Sigra. Marianna Zannini.*
Masino, capo de pescatori, fratello di Rosina . . . . — *Il Sig. Leopoldo Dichtler.*

---

1 Daß Kaiser Joseph zugegen war, wie Dies (S. 57) und Andere behaupten, ist nirgends erwiesen; er scheint überhaupt nie Esterház besucht zu haben, was um so mehr auffallen muß, da er in Wien sehr häufig den Abend bei der verwittweten Fürstin zubrachte. Zinzendorf erwähnt dessen wiederholt, z. B. 1772, 13. Dec. »*De la chez la Pesse Eszterhasy ou il y avait beaucoup de monde; l'empereur y resta jusqu'a minuit.*

2 *La vera costanza, dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro d'Esterhaz la primavera 1779.*

Als Verfasser des Libretto ist Francesco Puttini genannt, ferner der seit Mitte 1778 angestellte, schon früher (S. 8) genannte Dekorationsmaler Pietro Travaglia. In Signora Ripamonti begrüßen wir eine neue und nicht unbedeutende Sängerin, die in der Hauptrolle auch hervorragend bedacht ist. Sie war schon im Sommer 1778 in Piccini's »*l'Astratto*« aufgetreten, in welcher Oper sie zwei Rollen übernommen hatte. Die damals beliebtesten Nummern der Oper erschienen später in Stich bei Artaria. Die Handlung läßt sich in folgendem dürftigem Abriß zusammen fassen:

Baronesse Irene, begleitet von ihrem Kammermädchen Lisetta und dem Marquis Ernesto, begeben sich auf die Reise, um eine gewisse Rosine, eine geistig begabte Fischerin, die heimlich mit dem Grafen Errico, einem Freunde des Ernesto, verlobt ist, aufzusuchen und sie an den reichen aber beschränkten Bauern Villotto zu verheirathen. Nach glücklich überstandener Seefahrt landen die Reisenden an einer Küste und finden die Gesuchte unter ihren Genossen. Rosina sträubt sich gegen die ihr aufgedrungene Heirath und wird dabei von ihrem Bruder Masino, Haupt des Fischervolkes, unterstützt. Villotto aber zeigt sich um so williger zu einer Verbindung mit Rosina und vergebens suchen Errico den Bauern, und die Baronin den Grafen von Rosine abwendig zu machen. Ernesto liebt seine Tante, diese aber will von seiner Zuneigung nur dann etwas wissen, wenn Rosina dem Villotto die Hand reicht. Irene und Ernesto nehmen nun zu Intriguen ihre Zuflucht, in Folge dessen Rosine mit ihrem geheim gehaltenen Söhnchen des Grafen entflieht. Nach langem Suchen wird sie in einer Bauernhütte entdeckt. Graf Errico, durch einen von der Baronin gefälschten Brief irre geführt, wirft Rosina Untreue vor, doch die Wahrheit kommt zu Tage, die Baronin giebt endlich nach und drei Paare — Irene und Ernesto, Rosina und Errico, und Lisetta und Masino reichen sich die Hände zum ewigen[3] Bunde.

Die Oper wurde 1785 in Preßburg in deutscher Übersetzung von Girzik von der Kumpf'schen Gesellschaft des Grafen Erdödy auf dem gräflichen Theater und im Schauspielhause aufgeführt;[4] ferner in Brünn im Januar und November 1792.[5] In Wien

---

3 Was es mit der in 1879 in Paris aufgefundenen autographen Partitur für eine Bewandtniß hat, vermag ich nicht zu erklären. Haydn stand in lebhaftem Verkehr mit Paris und mag seine Oper dahin geschickt haben. Die Partitur soll am Schlusse die Jahreszahl 1785 tragen, ein bei Haydn, soviel mir bis jetzt bekannt ist, nur ein einziges Mal (1790) vorkommender Fall. Daß die Oper schon 1776 fertig war, sahen wir früher. Nach Otto Jahn befände sich das Autograph in der Privat-Bibliothek des Großherzogs von Weimar.

4 Gothaer Theater-Kalender 1787, S. 201; 1788, S. 195.

5 „Gefiel weniger als wir der schönen Musik wegen erwarteten; doch

kam die Oper im Frühjahre 1790 auf dem neu erbauten Theater der Vorstadt Landstraße zur Aufführung. Haydn war zugegen und berichtet über die Vorstellung in einem Briefe an seine verehrte Freundin, Frau von Genzinger; der Brief ging verloren. *La vera costanza* wurde 1791 in Paris im Theater *Monsieur* unter dem Titel *Laurette* gegeben, *opera comique en trois actes, imité de l'Italien par Mr. Dubuisson* (gest. Partitur bei Sieber). Gerber erwähnt Laurette als eine von Haydn 1791 für Paris componirte Oper. Fétis corrigirt ihn dahin, daß die Oper nur ein *Pasticcio* sei, aus verschiedenen Werken Haydn's zusammengetragen. Wir können ihm mit seinen eigenen Worten entgegnen: *c'est une erreur*. Laurette besteht fast vollständig aus Nummern von *La vera costanza*, nur in anderer Reihenfolge gegeben; als Einleitung ist die Ouverture zu Armida gewählt.

Am 26. März 1779 wurde das Ehepar Polzelli auf zwei Jahre in die fürstliche Musikkapelle aufgenommen — ein Engagement, das für Haydn verhängnißvoll wurde. Antonio Polzelli, gebürtig aus Rom, war Geiger und in schon vorgerücktem Alter; Luigia[1] seine Frau, eine geborene *Moreschi* aus Neapel, hatte einen Mezzo-Sopran von gewöhnlichem Umfang. Sie zählte damals 19 Jahre und war, ohne gerade schön zu sein, doch von sehr einnehmendem Wesen. Ein schmales, längliches Gesicht von dunklem Teint belebten dunkle lebhafte Augen; Braunen und Kopfhaar waren kastanienfarbig; der Körper war von mittlerer Größe und zierlichem Wuchs.[2] Nach ihrem Repertoire läßt sich auf den Grad ihrer Leistungen schließen: sie gab Rollen zweiten Ranges in Opern von Anfossi, Sarti, Gazzaniga, Salieri, Trajetta, Righini, Cimarosa und Haydn. Auch ihr Gehalt,[3] verglichen mit dem anderer Sängerinnen, deutet auf nur bescheidene künstlerische Leistungen.

Dem Fürsten scheinen Beide nicht behagt zu haben, denn sie erhielten noch vor Ablauf ihres Engagements, Ende Dec. 1780, ihre Entlassung, doch wurde ihnen die Gage für die noch

---

mochte es wohl auch nur an der Vorstellung liegen" 14. Jan., „Mißfiel" 13 Nov.). Journal d. Luxus u. d. Moden 1792. S. 128.

1 Ihrer wurde vorübergehend schon Bd. I. S. 197 gedacht.

2 Signalement eines ital. Passes.

3 Sie bezog jährl. 110 ord. [illegible] = 465 Gulden 40 Kr.); ebensoviel ihr Mann.

fehlenden zwei Monate voll ausbezahlt.[4] Als diese Zeit zu Ende ging wurden sie aber dennoch mit dem bisherigen Gehalt beibehalten und blieben bis zur Auflösung der Kapelle (1790), obwohl der, wie es scheint, immer kränkliche Mann keine Dienste versah und daher auch nicht im Verzeichniß der ausübenden Musiker erscheint. Ihr Fürsprecher war ohne Zweifel Haydn, den eine heftige Neigung zu der Sängerin erfaßt hatte. Er studirte ihr, gleich den übrigen Sängerinnen, ihre Rollen selbst ein und verschaffte ihr nach der Auflösung der Kapelle Engagements auf kleineren italienischen Bühnen (Piacenza, Bologna), „weniger der Gage als der fortwährenden Übung halber", wozu ihr Haydn gute Rollen und „einen guten Meister wünscht, der sich dieselbe Mühe geben wird wie dein Haydn".[5]

Wie dein Haydn! — hier stehen wir vor jener Reihe von Prüfungen die Haydn bevorstanden und denen er sich nach jahrelangen Kämpfen, von seinem Wahne endlich geheilt, glücklich entwand. Er hatte an seinem Weibe die Hölle im Hause, der Sängerin war ein ähnliches Loos in ihrem Manne beschieden — kein Wunder daß die Herzen sich zusammen fanden und gegenseitig Trost suchten. Es fehlte jedoch der rechte Boden zu wahrer, fesselnder Neigung. Bei all' seinen glühenden Betheuerungen ewiger Liebe vermissen wir in Haydn's Briefen jene Zeichen höherer Achtung und Werthschätzung, ohne welche ein dauernder Herzensbund nicht denkbar ist.[6] — Die Sängerin verstand es nur zu gut, Haydn's Glut sowohl als seine Güte auszunutzen. Fast jeder seiner Briefe aus London[7] spricht davon, daß er ihr Geld schickte, oder schicken wird, bedauernd ihr nicht ausgiebiger helfen zu können. Doch möge sie Geduld haben mit einem Manne, der bis jetzt über seine Kräfte gearbeitet hat und dennoch trotz allen Fleißes nichts besonderes erreicht habe; der nur wenig, fast nichts von seinen Mühen genieße und mehr für Andere als für sich lebe. Sie solle bedenken daß er ihr in kaum Jahresfrist über 600 Gulden geschickt habe, wobei er noch

4 Ein Vorschuß von 55 Gulden war ihnen kurz nach ihrer Anstellung nachgesehen worden.

5 *Un buon Maestro chi si darà l'istessa pena, come il tuo Haydn.*

6 Ein ähnlicher Fall aus Haydn's Leben, zur Zeit seines Londoner Aufenthaltes wird obige Herzenssache erst ins richtigere Licht stellen.

7 Die Correspondenz wurde italienisch geführt.

ihren älteren Sohn erzieht und ganz erhält, bis er sich sein Brod selbst verdienen könne. Auch daran möge sie denken, daß er sich nicht mehr so ermüden kann wie die vorhergehenden Jahre, da er anfange alt zu werden und ihn allmählig das Gedächtniß verlasse, daß er daher nicht mehr ein Übriges verdienen kann.

Beide, Haydn und die Polzelli, rechneten damals noch auf eine endliche Vereinigung; jedes wartete nur auf den Tod der andern Ehehälfte. Und als wirklich der Tod des alten Polzelli erfolgte, schreibt Haydn: „Theure Polzelli, vielleicht wird jene Zeit kommen, welche wir uns so oft herbeigewünscht haben, daß vier Augen sich schließen würden. Zwei haben sich geschlossen, aber die andern zwei — je nun, wie Gott will". Dennoch weiß Haydn sich auch mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß die Polzelli einen Andern vorziehe, doch soll sie ihm dies zuvor anzeigen, „damit ich ihn dem Namen nach kenne, der so glücklich sein wird, dich zu besitzen." Und während er, ohne zu wissen warum, tagelang von Melancholie befallen war, betheuert er, daß er vielleicht niemals mehr in so guter Laune sein werde, als er es bei ihr, seiner lieben Polzelli gewesen war. „Du lebst und webst immer in meinem Herzen; nie, nie werde ich deiner vergessen".[8] — Als man Haydn nach London berichtet, daß die Polzelli in Wien das ihr von Haydn geschenkte Clavier verkauft habe, will er es nicht glauben und sagt nur: „Siehe, wie sehr man mich deinethalben seccirt" (*vedi come mi seccano per via di te*). Noch weniger will er es zugeben, daß sie sogar übel über ihn geredet habe. Statt eines Vorwurfes schreibt er ihr: „Gott mög dich segnen, ich verzeihe dir alles, da ich weiß daß die Liebe aus dir sprach. Sorge für deinen guten Ruf, ich bitte dich, und denke manchmal an deinen Haydn, der dich schätzt und zärtlich liebt und der dir ewig treu sein wird." Auch nach Bologna, wohin sich die Polzelli mit ihren zwei Söhnen begeben hatte, folgt ihr Haydn's Liebe — und sein Geld. Er beabsichtigte sogar nach seiner ersten Londoner Reise selbst nach Italien zu reisen um sie zu sehen. Bis dahin aber versichert er sie abermals: „Ich schätze dich und liebe dich wie am ersten Tage und bin immer betrübt, wenn ich nicht im Stande bin, mehr für dich zu

---

[8] *O cara Polzelli, tu mi stai sempre nel core, mai, mai mi scorderò di te.*

thun. Doch habe Geduld, vielleicht kommt jener Tag, an dem ich dir zeigen kann, wie sehr ich dich liebe."

Aber dieser Tag wollte nicht kommen, selbst dann nicht, nachdem das beiderseitige Hinderniß durch den Tod des Polzelli und der Frau Haydn's behoben war. Im Gegentheil finden wir statt einer Vermählung folgendes, von Haydn am 23. Mai 1800 ausgestellte Document, das ihm die Sängerin kurz nach dem Tode seiner Frau (gest. 20. März) herauspreßte:

Io qui in fine Sottoscritto prometto alla Signora Loisa Polzelli (in caso ch'io pensasse di rimaritarmi) io nissuna altra prenderei per mia moglie, che Suddetta Loisa Polzelli; e se io resto vedovo, prometto alla Suddetta Polzelli di lasciar dopo la mia morte ogni anno una pensione di tre cento fiorini, cioè 300 fl. in monetta di Vienna durante sua vita. in valore da ciaschedun Giudice io mi sottoscrivo

Joseph Haydn
Maestro di Capella di S. Alt. il Principe
Vienna ai 23. di Maggio 1800. *Esterhazy*[9]
(LS)

Es folgt dann im August aus Eisenstadt ein Briefchen, mit dem er ihr bis zu seiner Ankunft in Wien einstweilen einiges Geld schickt *per l'affitto di casa*, und endlich noch geschieht ihrer eine letzte Erwähnung in einem Briefe Haydn's an ihren Sohn, dat. Eisenstadt, August 1802: .. „ich hoffe, daß auch deine Mama sich wohl befindet, alles schöne an Sie."

Den weiteren Verlauf dieser leidigen Liebes-Affaire zu verfolgen müssen wir neue Wege einschlagen, zunächst Haydn's erstes Testament, dat. 5. Mai 1801. Haydn bestimmt darin der Polzelli 100 Gulden, 6 Wochen nach seinem Tode auszuzahlen; außerdem jährlich 150 Gulden auf Lebensdauer. Obige An-

---

[9] Document:

Ich, der hier Unterfertigte verspreche der Signora Loisa Polzelli (im Fall ich gesonnen sein sollte) mich wieder zu verheirathen, keine andere zur Frau zu nehmen als genannte Loisa Polzelli, und wenn ich Witwer bleibe, verspreche ich genannter Polzelli, ihr nach meinem Tode eine lebenslängliche Pension von drei hundert Gulden, d. i. 300 fl. in Wiener Münze zu hinterlassen. Rechtsgültig vor jedem Richter unterfertige ich mich

Joseph Haydn
Wien, am 23. Mai 1800. Kapellmeister s. Hoheit des Fürsten Esterhazy.

weisung aber auf 300 Gulden erklärt er „für Null und nichtig, weil so viele meiner armen Anverwandten bei größerer Abgabe zu wenig erhielten. Endlich, die Polzelli soll also mit obigem jährlichen Vermächtniß von 150 Gulden zufrieden seyn". — Im zweiten Testament (1809) werden der Polzelli § 33 nur die jährlichen 150 Gulden zugewiesen; nachdem sie sich aber auf obiges Document berief, hatte es von diesem Paragraph von gerichtswegen sein Abkommen, doch wußte sich Haydn's Universal-Erbe mit ihr ein für allemal mit einer Geldsumme abzufinden, so daß sie bei Abschließung der Erbschaftsangelegenheit (1816) die schriftliche Erklärung abgab „daß sie über die erhaltene Befriedigung keinen Anspruch mehr an die Haydn'sche Verlassenschaft zu stellen habe".

Luigia Polzelli heirathete noch vor Haydn's Absterben den Sänger Luigi Franchi, mit dem sie sich bis 1815 in Bologna aufhielt. Im J. 1820 reiste sie mit ihm von Cremona aus nach Ungarn;[10] sie starb 1832 im 82. Lebensjahre in dürftigen Umständen in Kaschau.[11]

Daß die Polzelli (wie oben erwähnt) mit ihrem Manne nicht glücklich lebte, erfahren wir durch eine Äußerung Haydn's in einem Londoner Brief. Er spricht darin von ihrer Schwester (Christine Negri) die damals als Sängerin an der Oper im Pantheon angestellt war und „schon lange Zeit von ihrem Manne, dieser Bestie", getrennt lebte. „Sie ist eben so unglücklich wie du es gewesen bist und sie erweckt mein Mitleid". Im März 1791 schreibt er weiter: „Du hast gut gethan, ihn in's Spital bringen zu lassen, um dein Leben zu erhalten". Und im August: „Was deinen armen Mann betrifft, sage ich dir daß die Vorsehung wohl daran gethan hat, dich von einer schweren

---

10 Ein Brief an ihren Sohn ist aus dem ungarischen Flecken Semos, Comitat Saros datirt.

11 Fétis *(Biogr. univ. des Musiciens)* setzt den Tod der „Boselli" ins J. 1790 und nimmt denselben als den eigentlichen Beweggrund an, der Haydn's Reise nach London veranlaßte. Carpani (p. 222) geht noch weiter, indem er sagt, daß Haydn zur Zeit des Todes der „Boselli" eine Einladung aus Paris erhielt, daselbst die *Concerts spirituels* zu dirigiren &c (also etwa in 1782). — Gegen Griesinger und Dies scheint Haydn seines Verhältnisses zur Polzelli nie erwähnt zu haben. (Bei Dies steht der Name „Pulcelli" nur einmal bei Erwähnung des Testamentes.) Auch die Söhne führt nur Dies einmal an unter dem Verz. der Schüler Haydn's als „zwey Gebrüder Pulcelli".

Bürde zu befreien, da es besser ist, in der andern Welt zu sein als unnütz in dieser. Der Arme hat genug gelitten".[12] Nach dessen Tode wurde Haydn als gerichtlicher Vormund der beiden Söhne, Pietro und Anton, bestellt.[13]

Der jüngere Sohn Aloys Anton Nicolaus wurde 1783, 22. April zu Esterház geboren; der fürstl. Maler Grundmann und dessen Frau waren die Pathen. Zeitgenossen[14] schilderten ihn als einen begabten Mann, der in der Kapelle durch seinen echt ital. Typus, durch sein reiches schwarzes Haar und seine dunkle Gesichtsfarbe auffiel. Er genoß nicht nur den Unterricht Haydn's, sondern auch dessen reichliche pekuniäre Unterstützung. Bei Eröffnung des neuen Theaters an der Wien (1801) ist er unter den Violinisten des Orchesters genannt; in gleicher Eigenschaft trat er im Nov. 1803 in die fürstl. Kapelle in Eisenstadt, übernahm den Gesangunterricht der Kapellknaben und die Stelle eines Correpetitors bei den Hofsängerinnen und rückte 1807 in Abwesenheit Hummel's, mit dem er wiederholt Verdrießlichkeiten hatte, zum substituirten Concertmeister und Director und 1812 zum wirklichen Musikdirector unter sehr vortheilhaften Bedingungen vor und trat bei momentaner theilweiser Auflösung der Kapelle am 26. Juli 1813 aus derselben aus. Im J. 1814 verheirathete er sich in Wien mit Josepha Dorner, geborne von Pulendorf, Tochter eines fürstl. Esterhazyschen Beamten in Ungarn. Nach seinem Austritt aus der Kapelle entsagte er der Musik[15] und wandte sich der Landwirthschaft zu, ließ sich in gewagte Spekulationen ein und wurde der Reihe nach Güterdirector, Wirthschaftsrath, Generalsecretär bei Fürst Grassalcovics, Graf Carl Andrássy und Graf Jos. Csáky und endlich

12 Wo und in welchem Lebensjahre Polzelli gestorben, war trotz aller Nachfrage in Wien, Eisenstadt, Forchtenau &c. nicht zu ergründen.

13 Eine Tochter, Antonie, war im Juli 1782, 2 Jahre alt, in Esterház gestorben.

14 Joh. B. Nawratil, Musiklehrer, vordem in der fürstl. Kapelle, gest. 1872 in Wien, und Michael Prinster, ausgezeichneter Waldhornist der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle (Oheim der gefeierten Tänzerin Fanny Elßler) gest. 1869 in Eisenstadt.

15 Seine theoretischen Werke, darunter Daube, Mattheson, Marpurg &c. mit der zierlichen Vignette »*De la collection de Musique de Monsieur Antoine Polzelli*« schenkte er damals der Bibliothek der kurz zuvor gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Secretär der Fürstin Grassalcovics. Im Jahre 1826 wurde er in den römischen Adelstand erhoben. Nach so vielen Wandlungen finden wir ihn in späteren Jahren in Pest ein trauriges Leben führen. In große Prozesse verwickelt, betrogen von unredlichen Menschen, hatte er den Verlust seines Vermögens zu beklagen und war gezwungen, in seinen alten Tagen zu Musiklektionen seine Zuflucht nehmen zu müssen. Lebenssatt, verbittert mit sich und der Menschheit starb er am 18. Febr. 1855 in Pest im Alter von 72 Jahren [16]. Er wird als ein Mann von liebenswürdigem, edlen Charakter geschildert; als Musiker zeigte er die gute Schule Haydn's. Kompositionen von ihm, meistens Kammermusik, erschienen bei Breitkopf und Härtel, Traeg und Artaria. 6 Lieder sind der Fürstin Marie Esterházy gewidmet. Das Eisenstädter Archiv bewahrt auch in Mscpt. Messen, Offertorien, eine komische Operette „der Junker in der Mühle" in 1 Akt von Heinrich Schmidt, aufgeführt 1805 in Eisenstadt zur Namensfeier der genannten Fürstin. Eine seiner letzten beabsichtigten Arbeiten war die Composition von Goethe's „Claudine", über deren Ausführung er sich des Dichters Ansicht erbat [17]. Die Antwort erfolgte aber zu spät — Polzelli hatte bereits mit der Musik abgeschlossen.

Es war nothwendig, das Leben dieses vielgeprüften Mannes eingehender zu schildern, da ihn die Fama noch heute für einen natürlichen Sohn Haydn's ausgiebt. Daß ihn Haydn schätzte und liebte und auch für sein geistiges Wohl besorgt

---

16 Er hinterließ zwei, in ärmlichen Verhältnissen in Pest lebende Töchter, Antonie und Emilie (vereh. v. Wölföl).

17 Der Brief Goethe's lautet, „Auf die an mich, mein werthester Herr Musik Director gerichtete Frage, verfehle nicht zu erwiedern, daß indem ich den Dialog von Claudine rhythmisch behandelte, allerdings meine Absicht gewesen, dem Componisten Gelegenheit zu geben nach italiänischer Weise recitativisch zu verfahren. Vielleicht möchte jedoch, wenn dieses Ihre Absicht ist, der Dialog hie und da zu verkürzen und nur das beizubehalten seyn was zum Verständniß der Handlung nöthig ist und zugleich der Musik Vortheile bietet; welches ein einsichtiger Componist am besten beurtheilen kann. Ich wünsche Glück zu Ihrem Unternehmen und hoffe mich in der Folge selbst daran zu vergnügen.

Mich zu freundlichem Andenken empfehlend

Berka
an der Ilm
den 24 May 1814

ergebenst
Goethe
(nur die Unterschrift ist von Goethe's eigener Hand)

war,[18] ist gewiß und er verdiente es auch; dennoch deutet nichts auf eine bevorzugte Anhänglichkeit. Es muß im Gegentheil auffallen, daß Haydn ihn in seinem ersten Testamente nur gering bedachte,[19] im zweiten aber ganz überging, während er noch ein Jahr vor seinem Tode in Erwiederung einer Namenstags-Gratulation der fürstl. Kapelle, die ihm Polzelli im Namen derselben zusandte und ihn mit „Mein geliebter Wohlthäter und Lehrer" anredet, in der liebevollsten Weise antwortet.[20]

Polzelli zeigte nichtsdestoweniger nach Haydn's Tode ein dankbares Gemüth, indem er einen Trauergesang componirte,[21] der von den fürstl. Kammer-Kapellsängern bei der Seelenmesse für den Verstorbenen in der Kirche zu Eisenstadt aufgeführt wurde.

Polzelli's älterer Bruder, Pietro, war entschieden Haydn's Liebling, für den er wahrhaft väterlich sorgte. Dies bezeugen zahlreiche Äußerungen in seinen Briefen an dessen Mutter. „Ich hoffe, daß mein Pietro sich besser befindet (schreibt Haydn von London aus); ich lasse ihm sagen, daß er besser auf seine Gesundheit achte und daß er seiner Mutter folgen soll". Und nach Piacenza: „Du schreibst mir von deinem lieben Pietro, daß du ihn mir schicken willst. Sende ihn nur, ich werde ihn mit ganzem Herzen umarmen, er wird mir immer so werth sein und gehalten wie mein eigener Sohn. Ich werde ihn mit mir nach Wien bringen". Pietro sollte dann bei der Schwester der Pol-

18 Viele Anzeichen sprechen dafür. Nur ein Beispiel sei hier angeführt: In einem Briefe an ihn (1802) lesen wir . . . . „Lessel schrieb mir gestern, daß du dich wohl befindest und öfters zu Ihm gehst, dies freut mich herzlich. Vermelde ihm mein Campliment" — womit Haydn seine Befriedigung ausdrückt, ihn in guter Gesellschaft zu wissen, denn Lessel, einer der interessantesten Schüler Haydn's, dem wir einst noch begegnen werden, war ein sehr gebildeter, solider junger Mann.

19 § 54: „Meinem Schüller, dem Anton Polzelli — 100 fl" (diese Summe ist dann durchstrichen). Vorher, § 51 und 52 heißt es: „Nach ihrem Todt (der Mutter Polzelli's) soll ihr Sohn Anton Polzelli noch auf Ein Jahr diese 150 fl erhalten, weil er jederzeit ein guter Sohn gegen seine Mutter und mein dankbarer Schüller war."

20 Haydn's Brief beginnt: „Mein lieber Sohn! Deine wahrhaft kindlichen Äußerungen so wie jene sämmtlicher Glieder der hochfürstlich Esterhazy'schen Kapelle zu meinem Namensfeste haben mir die heißesten Thränen ausgepreßt."

21 Naenie, den Manen des verewigten Joseph Haydn als Pfand heiliger und dankbarer Erinnerung geweiht von seinem Zöglinge Anton Polzelli.

zelli wohnen aber jeden Tag zu Haydn kommen um Lectionen zu nehmen. „Ich werde deinen Sohn gut kleiden und alles für ihn thun; ich will nicht daß du Auslagen habest, er soll alles Nöthige haben". Und auf der Rückreise „wird mein Pietruccio immer mit mir sein. Aber ich hoffe daß er bisher immer ein folgsamer Sohn gegen seine theure Mutter gewesen, wo nicht, mag ich ihn nicht und du wirst mir die Wahrheit schreiben; ich möchte nicht einen Undankbaren haben, da ich fähig sein würde, ihn augenblicklich zu verlassen". Und daß ihn Haydn streng gehalten wissen will, zeigt folgendes Postscriptum eines Briefes: „Deinem Sohn ein Kuß, wenn du zufrieden mit ihm bist, wenn nicht — fünf und zwanzig auf den H — ".[22] Nach der ersten Rückreise von London nahm ihn Haydn zu sich, um mehr Zeit zu gewinnen, ihn in Allem zu unterrichten: „Dein Sohn ist sehr wohl von meinem Weibe empfangen worden", fügt Haydn mit Befriedigung einem Briefe desselben an seine Mutter bei. Im Sommer 1793 befand er sich mit Pietro in Eisenstadt und beabsichtigte mit ihm eine Reise zu machen. Dem noch sehr jungen Pflegebefohlenen hatte er damals schon seine erste Clavierlection bei der Tochter der Gräfin Weißenwolf verschafft. Der Sohn kündigt dies der Mutter in einem rührenden Briefe frohlockend an, da er hoffte ihr dadurch beistehen zu können, wobei auch Haydn bestätigt, daß ihn Pietro selbst gebeten, alles Geld das er verdient, seiner Mutter schicken zu dürfen. Der dankbare Sohn wurde bald darauf im Orchester des Schikaneder-Theaters als zweiter Geiger aufgenommen und zog in's Starhemberg'sche Freihaus, wo sich in einem der Höfe dieses kleine Theater befand. Hier hatte er u. A. zu Schülern im Clavier den früher erwähnten, damals etwa 11jährigen Michael Prinster, der sich noch in hohem Alter seiner sehr wohl erinnerte, und den späteren Musiklehrer Matthäus Babnigg (gestorben 1868 in Pest).

Pietro's Leben war von kurzer Dauer; zart von Natur erlag er dem geringsten Windstoß. Die in der Nähe wohnende Mutter nahm den kranken Sohn zu sich in seine Wohnung, wo er am 14. Dec. 1796 am Lungenbrand im Alter von nur 19 Jahren verschied. Compositionen von ihm, die sich im Eisen-

---

22 *Un baccio al tuo figlio, se tu sei contenta di Lei, se no, venti cinque sul c —*

städter Musik-Archiv befinden, darunter eine Sonate in seiner Handschrift, deuten auf ein hübsches Talent.

So einfach das ruhig dahinfließende kurze Dasein dieses Zöglings von Haydn erscheinen mag, zeigt sich uns doch gerade hier Haydn's warm fühlendes Herz im schönsten Licht; es war ihm Bedürfniß, für ein anhängliches Wesen zu sorgen und sich über die Leere in seinem Hause hinweg zu täuschen.[23] Wohl klügelte man auch hier dieselbe nähere Beziehung aus wie bei dem jüngeren Bruder und hätte in Wahrheit mehr Grund dazu. Diese Annahme widerlegt sich jedoch einfach dadurch, daß Pietro — zwei Jahre vor dem Eintreffen des Ehepaares Polzelli in Esterház zu Bologna geboren wurde. —

Am 26. Juli als am Annatag wurde zu Esterház das Namensfest der Fürstin gefeiert. An einer musikalischen Betheiligung wird es dabei wohl nicht gefehlt haben, obwohl das Wiener Diarium nur zu erzählen weiß, daß zu einem Freiball 600 Billets ausgetheilt wurden. Die Anwesenden konnten nicht genug die bei diesem Anlasse entfaltete Pracht rühmen, besonders die verschiedenen Masken und den pompösen Einzug der Venus und des Amors. —

Vier Monate später erlebte das herrliche Schloß eine traurige Katastrophe: Donnerstag den 18. November, 4 Uhr Morgens, da noch alles im Schlummer lag, brach am Ende des großen Redoutensaales, oberhalb des Orchesters, Feuer aus. Der ganze prächtige Saal wurde binnen einer halben Stunde ein Raub der Flammen. In Kurzem stand dann auch der Maschinenthurm sammt dem großen Theater in Feuer. Alles wurde daselbst zerstört: die Bühne, der Zuschauerraum, die Garderobe, Instrumente und Musikalien. In der ersten Verwirrung standen die Hausleute rathlos da bis der Fürst selbst den Befehl gab, die zwei anstoßenden Flügel des Schlosses abzubrechen, wodurch dem Weitergreifen des Feuers bei gleichzeitig eingetretenem Regen Einhalt gethan wurde.[1] Haydn erlitt dabei einen empfindlichen Verlust, indem ein großer Theil seiner Compositionen mitverbrannte, was ihn vorzugsweise im J. 1792 abhielt, ein Verzeich-

---

23 Wer sollte sich dabei nicht an Beethoven's rührende Sorgfalt für seinen Neffen erinnern!

1 Nach dem Wiener Diarium 1779, No. 94.

niß seiner Werke anzufertigen, wozu er damals von einem Freunde Gerber's in dessen Namen aufgefordert worden war.[2] —

Der Namenstag des Fürsten, 6. December, wurde in diesem Jahre durch die Aufführung eines neuen Werkes von Haydn gefeiert, dessen Charakter es sehr wohl erlaubte daß es, da das Theater ohnedies abgebrannt war, im Schlosse selbst, wahrscheinlich im Festsaale aufgeführt wurde. Es war Metastasio's *L'Isola disabitata* (die unbewohnte Insel, dramatische Handlung[1]) mit unveränderter Scenerie, wie etwa Händel's „Acis und Galatea". Es wird auch nur einer einzigen Decoration, natürlich von Erfindung des Pietro Travaglia, erwähnt. Dies war das einzige Mal, daß Haydn zu einer größeren Dichtung Metastasio's griff, bei dessen Composition er sich wohl oft genug der mit dem Dichter unter einem Dache verlebten Zeit erinnert haben mag.

Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch[2] nennt folgende Personen:

Costanza, moglie di Gernando . .	*Sigra Barbara Ripamonti.*
Silvia, sua minor sorella	*Sigra Luigia Polzelli.*
Gernando, consorte di Costanza . .	*Sig. Andrea Totti.*
Enrico, compagno di Gernando. . .	*Sig. Benedetto Bianchi.*

Die einfache Handlung ist mit wenigen Worten erzählt: Gernando hat sich mit seiner Frau Costanza und deren jüngeren Schwester Silvia eingeschifft, um sich mit seinem Vater in Westindien zu vereinigen. Ein Sturm verschlägt das Schiff an eine wüste Insel. Es erscheinen Piraten und führen Gernando fort. Die beiden Schwestern fristen fortan ihr Leben kümmerlich. Nach drei Jahren hat sich Gernando frei gemacht und unternimmt es, obwohl hoffnungs-

---

2 Musikalische Korrespondenz der teutschen filh. Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17.

1 Haydn's Bezeichnung „Operette" (Brief an Artaria, 27. Mai 1781) ist natürlich nicht ernsthaft zu nehmen. Metastasio's Dichtung, 1752 für den spanischen Hof geschrieben, wurde daselbst mit der Musik von Bonno und unter der Leitung des berühmten Castraten Broschi (Farinelli) aufgeführt. Zunächst dann bei Gelegenheit eines kaiserl. Besuches (1754) in Schloßhof, einem nahe der ungarischen Grenze gelegenen Lustschlosse des Prinzen Eugen von Savoyen. (Vergl. Bd. I. S. 115). Das Libretto der gleichnamigen Oper von J. Scarlatti, zuerst aufgeführt 1757 in Wien, ist nicht von Metastasio, wie Clément und Larousse (*Dict. lyrique*) angeben, sondern von Goldoni.

2 *L'Isola disabitata, azione teatrale in due parti per musica del celebre Signor Abbate Pietro Metastasio, poeta cesareo. da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolò Esterhazi di Galantha L'anno 1779.*

los, die Verlassenen aufzusuchen. Mit der Wiedervereinigung der Liebenden schließt die Handlung.

Haydn hat Metastasio's ohne Unterbrechung fortlaufendes Libretto in zwei Theile getrennt. Der Schluß (*Coro*) ist durch einen neuen Text ersetzt, der als Quartett behandelt ist. Welchen besonderen Werth Haydn auf dieses Werk legte, bezeugt eine Stelle aus einem seiner Briefe an Artaria (27. Mai 1781), wo er, seiner Pariser Correspondenz erwähnend, sich über dieses und ein zweites Werk äußert: „daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wien". Auch schickte er Abschriften an die philharmonische Akademie in Modena (von der er kurz vorher zum Mitgliede ernannt worden war und als solches auch schon auf dem Titel des Libretto erwähnt ist) und vermuthlich auch an den spanischen Hof, von dem er bald darauf ein werthvolles Zeichen der Anerkennung empfing. *L'Isola disabitata* wurde 1785, 19. März (am Namenstag Haydn's) von dem Violoncell-Virtuosen Willmann im k. k. National-Hoftheater in Wien als Akademie aufgeführt. Eine deutsche Übersetzung der Dichtung, betitelt: „Die wüste Insel" von G. A. Meißner erschien schon 1778 in Leipzig bei Dyk. —

Während dem Neubau des abgebrannten Theaters wurden die Opernvorstellungen in Esterház nicht unterbrochen, wie dies einige gedruckte Textbücher bezeugen. Wenn diese auch jetzt noch auf dem Tittelblatt die alte Bemerkung: »*da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz*« beibehalten, so kann damit nur ein Interims-Theater gemeint sein, das entweder im Schlosse oder im Freien aufgeschlagen war.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

5 Symphonien (a. 35. 36. 37. 38. 39), in Abschrift erschienen.

Motette de Tempore (m. 19) in Abschrift vorhanden.

Zu den Schülern Haydn's zählten in den 70er Jahren Niemecz, Distler, Krumpholtz, Pleyel, Kraft und Rosetti.

P. Niemecz, Primitio aus dem Orden der barmherzigen Brüder, war Bibliothekar in Esterház, spielte Gambe, Violine,

Clavier, Harfe und Baryton und schrieb für diese Instrumente Sonaten, Duos und Concerte, die ihres reinen Satzes wegen von allen Kunstkennern Beifall erhielten. 1798 verfertigte er auch eine Kunstorgel für England.[1]

Johann Georg Distler, aus Wien gebürtig, war seit 1780 Violinist und Concertmeister in der herzogl Hofkapelle zu Stuttgart. Eine Gemüthskrankheit zwang ihn um 1790 zu seinen Eltern nach Wien zurückzukehren, wo er 1798 gestorben sein soll.[2] Er war als Violinspieler und Componist sehr geschätzt und als letzterer ein würdiger Schüler Haydn's, der ihn sehr liebte. Seine Violinquartette erlebten innerhalb 6 Jahren 6 Auflagen. Ein Violinconcert von ihm spielte 1794 der damals 13jährige Clement im Kärnthnerthor-Theater. Ein Flötenconcert in seiner Handschrift besitzt das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.[3]

Johann Baptist Krumpholtz, Harfenvirtuose aus Böhmen, wurde vom Fürsten am 1. August 1773 auf ein Jahr engagirt, blieb aber bis März 1776. Sein Name erscheint zuerst 1772 im Wiener Diarium; er hatte in einer Akademie im Burgtheater gespielt und empfahl sich nun zum Unterricht auf der Pedalharfe. In Esterház war er ein sehr eifriger Schüler Haydn's. Nach seinem Austritt ließ er sich zuerst in Leipzig, 1776, 17. Juni, auf der „organisirten Harfe" hören. In Paris verbesserte er sein Instrument und erhielt von der Akademie (21. Nov. 1787) ein sehr anerkennendes Schreiben. Seine zahlreichen und sehr geschätzten

---

1 Vergl. Dlabacz, Hist. Künstlerlex. f. Böhmen, Bd. II. S. 390.

2 Wahrscheinlich in der Nähe Wien's, da sein Name im Wiener Todtenprotokoll nicht erscheint.

3 Mit obigem Distler ist nicht zu verwechseln Jos. Zistler, „ein wahrhaft seelenvoller Violinspieler, dessen schmelzreichen Ton und eindringenden Vortrag Haydn über alle Maßen liebte". (Gaßner, Universal-Lex., wo er unrichtig als Franz Zisler angegeben ist.) Zistler, in Diensten des Grafen Erdödy, spielte 1772 in einer Akademie im Theater nächst der Burg (Realz. S. 313); ferner in den Akademien der Tonkünstler Societät 3 mal (1778—86) als Concertmeister des Fürsten Batthyány zu Preßburg, dann als Musikdirektor bei Fürst Grassalkovics genannt. Auch in einem Concert der beiden Sängerinnen Elisabeth und Franziska Distler (1788) wirkte er mit. Schönfeld's Jahrb. d. Tonk. (1796, S. 13 u. 16) nennt Demuth und Eppinger als vorzügliche Schüler des vortrefflichen verstorbenen Zißler. Nach dem Wiener Todtenprotokoll starb Zistler am 18. März 1794, 50 Jahre alt.

Compositionen erschienen in Paris und London. Auch als Lehrer und Componist für sein Instrument war er sehr geschätzt. Er heirathete eine höchst talentvolle Schülerin, Meyer aus Metz, die ihm ein junger Mann nach London entführte, wo sie am 2. Juni 1788 in *Hanover Square Rooms* ihr erstes Concert gab, außerordentlich gefiel und fortan in London verblieb. Sie spielte häufig Duos mit dem Pianisten Dussek und trat erst 1802 von der Öffentlichkeit zurück. Ihr Mann stürzte sich aus Gram über ihre Untreue und Undankbarkeit im Jahre 1790 in die Seine.[4]

Ignaz Jos. Pleyel, der überaus fruchtbare Componist, spätere Musikalienverleger und Gründer einer weltberühmten Pianofortefabrik in Paris, geb. 1. Juni 1757 im Dorfe Ruppersthal in Unter-Österreich, zeigte frühzeitig so viel Talent zur Musik, daß man ihn nach Wien schickte, wo er bei Van Hal (Wanhall) Clavierunterricht nahm. Sein Gönner, Graf Ladislaus Erdödy, gab ihn dann in den 70er Jahren zu Haydn in Pension, um bei ihm Composition zu studieren. Er blieb bei ihm mehrere Jahre und gewann dessen volle Zuneigung. Es mag für Pleyel die glücklichste Zeit seines Lebens gewesen sein und beide Theile werden sich derselben mit Genugthuung erinnert haben, als sie in London den Vorabend des Weihnachtsfestes 1791 (Pleyel war den Tag zuvor in der Weltstadt angekommen) am traulichen Kaminfeuer bei Haydn zubrachten — den Verhältnissen zum Trotz, die sie als feindliche Parteien gegen einander gestellt hatten, denn Pleyel war eingeladen worden, Salomon und Haydn gegenüber die Concerte der Fachmusiker *(professional concerts)* zu dirigiren. Des Schülers Benehmen machte damals auf Haydn den wohlthuendsten Eindruck, denn mit sichtlicher Befriedigung schrieb er an seine verehrte Freundin, Frau von Genzinger, nach Wien: „Pleyel zeigte sich bey seiner Ankunft gegen mich so bescheiden, daß Er neuerdings meine liebe gewann, wir sind sehr oft zu-

---

4 Wenzel Krumpholtz, der jüngere Bruder, 1796 im Orchester der Wiener Hofoper als Geiger angestellt, war einer der ersten, der Beethoven's Größe erkannte. Durch seine Veranlassung wurde Karl Czerny Beethoven's Schüler. Als Krumpholtz am 2. Mai 1817 plötzlich starb, schrieb Beethoven Tags darauf Schiller's „Gesang der Mönche" (aus Tell) für 3 Männerstimmen „Zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unseres Krumpholz".

sammen und das macht Ihm Ehre, und Er weiß seinen Vater zu schätzen, wir werden unsern Ruhm gleich theilen und jeder vergnügt nach Hause gehen". Pleyel widmete Haydn sein zweites bei Rudolf Gräffer erschienenes Werk,[5] 6 Streichquartette, über die Mozart seinem Vater schreibt (24. Apr. 1784): „Dann sind dermalen Quartette heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scolar von Jos. Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen, es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister heraus kennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist uns Haydn zu remplaciren". Damit nun hatte es allerdings seine guten Wege. Wohl suchte Pleyel seines Lehrers Manier und Stil sich eigen zu machen aber der Geist fehlte und in seiner späteren handwerksmäßigen, schablonenhaften Vielschreiberei untergrub er selbst seinen Ruf. Daß er sich eigentlich als Gesangcomponist in die musikalische Welt einführte, sahen wir früher. Außer diesem Erstlingswerk, werden von ihm von Vocalwerken noch genannt: eine Oper *Ifigenia in Aulide*, aufgeführt 1785 in Neapel (als Frucht seines Aufenthaltes in Italien), eine *Hymne à la nuit* (Offenbach 1797) und 12 deutsche Lieder Op. 47, Hamburg. Pleyel, als Musikalienverleger in Paris etablirt, gab 1801 in Paris die damals erste vollständige Sammlung der Quartette Haydn's in Auflagstimmen, mit Haydn's Porträt und dem Consul Bonaparte gewidmet, heraus. Bald darauf folgten in Partitur 30 dieser Quartette und 5 Symphonien. Als die Pariser Tonkünstler im J. 1800 beabsichtigten, Haydn's „Schöpfung" im großen Operntheater in französischer Sprache aufzuführen, hofften sie Haydn zur Übernahme der Direction zu bestimmen. Pleyel übernahm es zwar, auf Haydn persönlich einzuwirken und mit ihm Rücksprache zu nehmen, allein er kam nur bis Dresden, von wo aus es ihm als französischen Bürger nicht gelang, einen Paß nach Österreich zu erwirken, obwohl sich Haydn selbst und die Herren Artaria für ihn verwendet hatten. So übernahm denn Steibelt, der sich die Partitur nach seinem Sinn zurecht gelegt hatte, die Leitung jener denkwürdigen Aufführung am 3. Nivôse

---

5 *Sei quartetti composti e dedicati al celeberrimo e stimatissimo fu suo Maestro il Signor Gius. Haydn in segno di perpetua gratitudine.*

(24. Dec.), denkwürdig sowohl durch den großen Eindruck, den das Werk hervorbrachte, als auch durch das an jenem Abend stattgefundene Ereigniß.[6] Pleyel gründete 1807 in Paris jene berühmte Pianoforte-Fabrik, die noch heute unter der Firma Pleyel & Co. fortbesteht.

Der rühmlichst bekannte Violoncellist Anton Kraft (Krafft) wurde am 1. Januar 1778 auf 3 Jahre engagirt, blieb aber bis zur Auflösung der Kapelle 1790. Er war bei seinem Eintritt 25 Jahre alt[7] und bereits verheirathet. Sein erster Sohn, Nicolaus, auf den sich das Talent des Vaters vererbte, wurde zu Esterház am 14. Dec. 1778 geboren. Haydn schätzte Kraft wegen seines ausdrucksvollen Spiels und seiner reinen Intonation; das 1781 componirte Violoncellconcert soll Haydn für ihn geschrieben haben. Da Kraft zur Composition Talent zeigte, erbot sich Haydn, ihn zu unterrichten; als aber der Schüler voll Eifer dabei sein Instrument vernachlässigte, brach Haydn den Unterricht ab mit der Bedeutung, daß er nun genug für seinen Zweck wisse. Kraft erlernte gleich anfangs bei seiner Aufnahme auch das Baryton, um den Fürsten begleiten zu können und componirte selbst mehrere Trios für 2 Baryton und Cello.[8] Er lebte seit 1791 in Wien, trat der Tonkünstler-Societät als Mitglied bei und starb am 28. Aug. 1820.

Antonio Rosetti, ein tüchtiger Geiger und Componist, der öfters mit Andern gleichen Namens verwechselt und hier zum erstenmale als Mitglied der fürstl. Kapelle erscheint, trat in dieselbe im April 1776 und blieb bis 1781. Das sein eigentlicher Name Rößler (Roesler) gewesen, wird vielfach bestritten. Nach der bisherigen Annahme soll er in Leitmeritz 1744 oder 1750 geboren sein, was aber pfarramtlich widerlegt wird, indem weder der Name Rosetti noch Roesler in den Tauf-Protokollen erscheint. Er kam im 7. Lebensjahre nach Prag ins Seminar, wurde zum geistlichen Stande bestimmt und erhielt auch wirklich die Tonsur. Dennoch entsagte er dieser Bestimmung und wandte sich aus-

---

6 Auf seiner Fahrt zum Opernhause entging der Consul Bonaparte nur zufällig dem Tode bei der Explosion einer Höllenmaschine.

7 Nach den Acten der Tonkünstler-Societät wurde Kraft zu Rokitzan, Bezirk Pilsen in Böhmen, am 30. Dec. 1752 geboren (nicht 1751 oder 1749, wie vielfach angegeben).

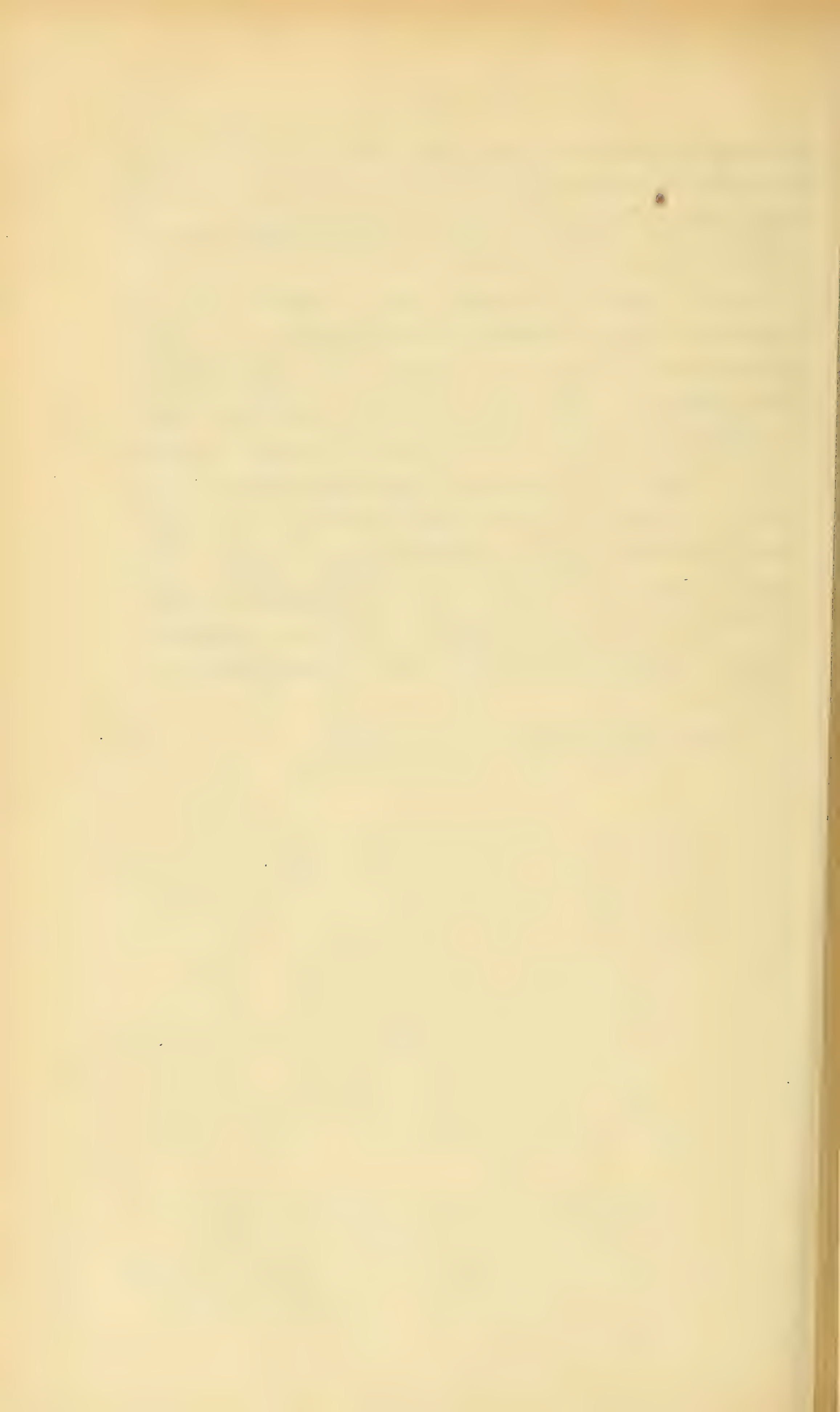
8 Über eine diesbezügliche Anekdote siehe Band I. S. 252.

schließlich der Musik zu. Er zeigte sich als ein sehr begabter Componist und wenn auch die Behauptung, daß er ein Schüler Haydn's gewesen sei, nicht nachweisbar ist, so kann man ihn doch einen Jünger desselben nennen, der sich mit glücklichem Erfolge dessen Stil anzueignen suchte.

Haydn zeichnete ihn besonders aus; er schrieb selbst dessen Aufnahms-Decret und bezeichnete seine Auflagstimme bei mehreren Symphonien mit *Illustrissimo Signore Rosetti.* Die zahlreichen Compositionen von ihm, deren Gehalt u. A. H. Riehl [9] ausführlich bespricht, erschienen in Mainz, Frankfurt, Mannheim, Paris und Wien und bestanden in Symphonien, in Kammer- und Gesangmusik. Außer 6 Violinduetten, 3 Symphonien Op. 5, 6 Quartetten Op. 6 erschien auch sein erstes Oratorium „Der sterbende Jesus", bei Artaria 1786; viel bedeutender ist „Jesus in Gethsemane", das er in Berlin mit großem Beifall aufführte. Fürst Oettingen-Wallerstein engagirte ihn für seine Kapelle als Director; 1789 wurde er Kapellmeister des Herzog von Mecklenburg-Schwerin und starb am 30. Juni 1792 zu Ludwigslust.

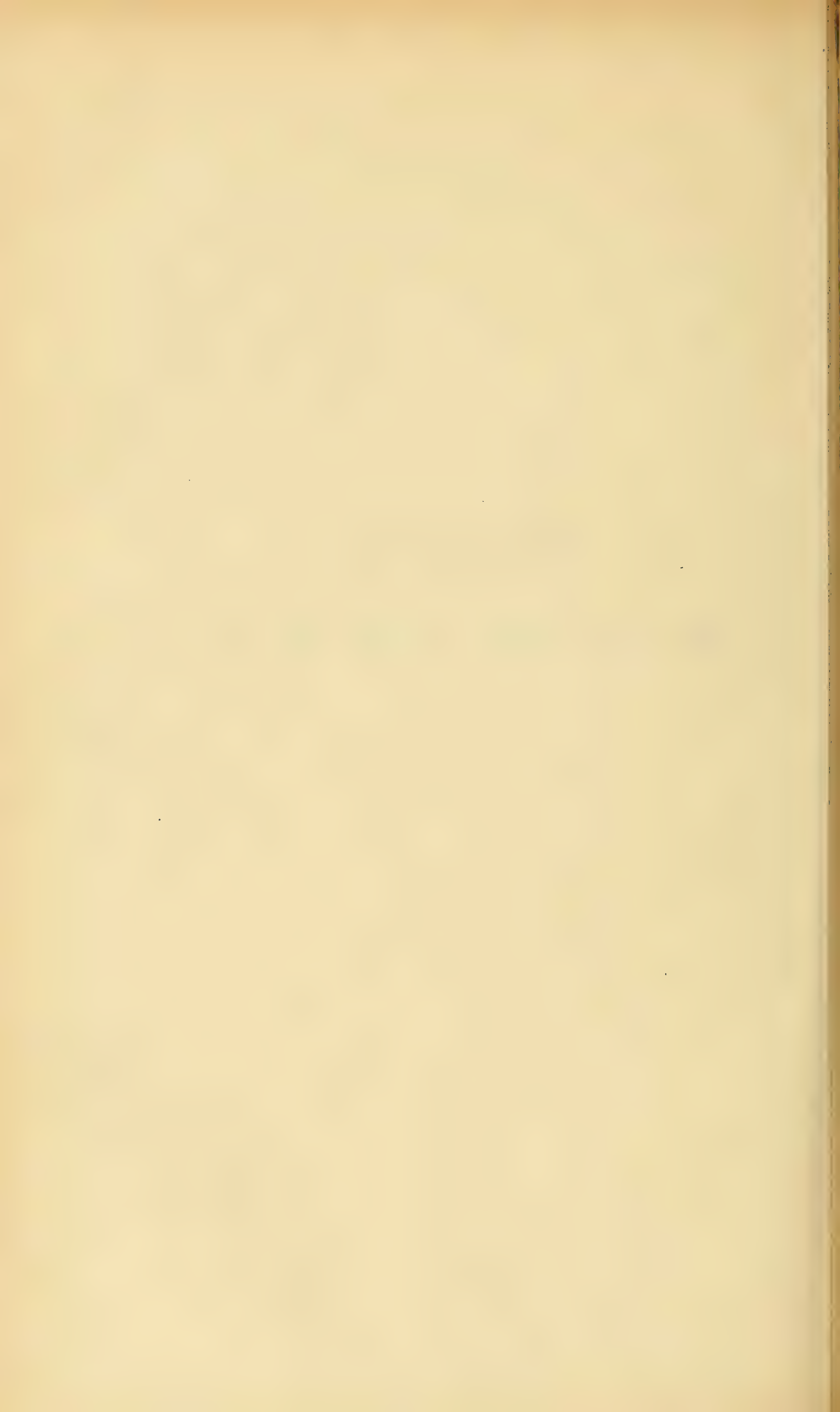
---

9) Musikalische Charakterköpfe, 1853. S. 217 ff.



Chronik.

Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl.



Vieles hat sich geändert, seit wir die alte Kaiserstadt im Jahre 1766 verließen. Wohin wir auch blicken, überall sehen wir einen stetigen Fortschritt und Umschwung im musikalischen Leben. Manches haben wir bereits kennen lernen, das aber erst jetzt durch seine Verbindung zum Ganzen seine Bedeutung gewinnt. Es ist eine neue Welt, die sich uns öffnet; der Luftzug einer frühlingsverheißenden Zukunft weht uns an; das Abgelebte zerstäubt, neue Keime suchen und finden frischen Boden, entwickeln sich und bieten uns schon jetzt goldene ungeahnte Früchte. Namentlich sind es die achtziger Jahre, in denen sich in Wien fast alles vereinigte, was die Metropole zur bevorzugten Musikstadt stempelte. Noch lebte Gluck und genoß die Früchte seines Ruhmes; Mozart, zum zweiten- und drittenmale (in 1768 und 73) Wien besuchend, nahm nun (1781) seinen bleibenden Aufenthalt daselbst und schuf seine Meisterwerke nach jeglicher Richtung; Haydn, so oft er Wien besuchte, gab Zeugniß seiner nimmer ruhenden Schöpferkraft und jedes neue Werk von ihm drang rasch in alle musikalischen Kreise; noch weitere einheimische und fremde Componisten — Salieri, Gaßmann, Hasse, Paisiello, Sarti, Martin, Benda, Dittersdorf — gesellten sich hinzu und bereicherten die Bühne mit weithin gerühmten Werken. Wien hörte ferner in seinen Mauern die zur Zeit berühmtesten Sänger und Virtuosen und empfing Besuche namhafter Schriftsteller, denen wir so manche schätzenswerthe Schilderungen der damaligen musikalischen Zustände Wiens verdanken. Wir begrüßen ferner die vordem nur vorübergehend erwähnte Tonkünstler-Societät und mit ihr die erste öffentliche Pflege des

Oratoriums; die Vermehrung selbstständiger Akademien und Concerte; die ersten Dilettanten-Orchestervereine Wiens; die erweiterte Pflege des Quartettspiels in häuslichen Kreisen; die Zunahme angesehener Familien mit regelmäßigen musikalischen Zusammenkünften. Überdies noch die ersten namhaften Schritte zu dem später sich so rasch entwickelnden Clavierbau; die Errichtung eigener Musikalien-Handlungen und Druckereien; die Gründung eines National-Singspieles, Regelung der Theaterverhältnisse und Entstehung neuer Theater. Dem Adel insbesondere, dessen fördernde Musikpflege bis auf Kaiser Leopold I. zurückreicht, war in diesem Zeitabschnitt eine hervorragende Rolle angewiesen. Nicht nur daß er, durch das Beispiel des Hofes angeregt, die Tonkunst mehr denn je selbst ausübte, zog er nun auch die Künstler in seine Kreise, hielt sich selbstständige Musikkapellen und vereinigte sich zur Aufführung großer Werke in seinen Palästen — fürwahr, eine schwindelnde Fülle von gegenseitig sich ergänzenden Factoren, die in ihrer Gesammtheit den Fortschritten der Tonkunst mit Stromesgewalt eine leitende Richtung gaben. Es liegt ein eigenthümliches Walten in dem Umstande, daß in diesem Bilde selbst der Name Beethoven nicht fehlt, der bekanntlich im Jahre 1787 der Kaiserstadt einen kurzen Besuch machte und vor Mozart spielte. Nehmen wir diesen Moment als den verbindenden Ring, mit dem die später mächtig sich aufthürmende Tonwelt gleichsam an solide, dauernde Grundpfeiler sich naturgemäß einklammerte.

Die oben angedeuteten Punkte sollen uns nun in erweitertem Rahmen das damalige Wien, als Fortsetzung der früheren Chronik, vor Augen führen und, im Verein mit dem Bilde von Esterház, den belebenden Hintergrund bilden, auf dem allein wir mit dem künstlerischen Aufstreben unserer Hauptfigur vertraut werden können.

Über die ungewöhnliche Musikpflege des kaiserlichen Hauses wurde bereits (Bd. I. S. 80) gesprochen. Manches hat sich seitdem geändert. Die Kinder der Kaiserin Maria Theresia wuchsen heran, kamen hierhin, dorthin; die Kaiserin selbst zog sich seit dem Tode ihres Gemals Franz I. (gest. 18. Aug. 1765) von allen Zerstreuungen zurück und besuchte, wie wir gesehen, nur noch einigemal das Theater nächst der Burg. Wohl fanden

noch musikalische Aufführungen bei Hofe statt, aber nur vor dem Kaiser Joseph und wenigen bevorzugten Gästen. Von den Hof-Claviermeistern waren Wenzel Birk (zugleich Hoforganist) schon 1763, Mathäus Schlöger 1766, Wagenseil 1777 gestorben. Ihre Stellen vertraten nun Jos. Steffan und seit 1781 Georg Summer (später 1791, Hoforganist) und Leopold Kozeluch; Singmeister war noch der früher genannte Giovanni Battista Mancini;[1] der Kaiser aber genoß nun den Unterricht seines lieben Gaßmann und nach dessen Tode (1774) wurde Salieri, dessen Werke seit 1770 auf dem Repertoire der Oper standen, sein musikalischer Rathgeber. „Joseph's Geschmack war in der durch Hasse und Piccini repräsentirten Tradition der italiänischen Musik gebildet und seine Neigung blieb dieser Richtung zugethan. Sein Wunsch eine nationale Musik sich entwickeln zu lassen, ging wesentlich aus einer vernunftmäßigen Überzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geistes war, um das Bedeutende in Gluck's und Mozart's Leistungen zu übersehen, so war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte. Offenbar hatte er sich gewöhnt in der Musik eine Unterhaltung zu finden, für welche die selbstständige Macht und Fülle, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunst errangen, überwältigend wurde".[2] Von der Zeit an, da der Kaiser nach dem Tode seiner großen Mutter die alleinige Regierung angetreten hatte, widmete er nach aufgehobener Tafel, die nicht viel länger als eine Viertelstunde dauerte, regelmäßig eine Stunde der Musik. Dreimal in der Woche wurden dann einzelne Stücke aus Opern vorgenommen, wobei der Kaiser selbst am Clavier begleitete und eine Singstimme übernahm; außer ihm wirkten mit sein jüngster Bruder, Erzherzog Maximilian (seit 1780 Coadjutor, 1785 Kurfürst-Erzbischof von Köln), Salieri oder auch Umlauf. Auf diese Art machte sich der Kaiser mit den zur Aufführung in Vorschlag gebrachten neuen Opern vertraut und gab darüber sein Urtheil ab. Die übrigen Tage waren dem Streichquartett gewidmet, bei dessen Auswahl, wie wir früher (Bd. I. S. 25) sahen, Hofmusik-Director Franz Kreibich (obgleich ihm der Kaiser gegen Dittersdorf einen

---

[1] Von ihm erschien in Wien 1774: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato.* (3. Aufl. Mailand 1777.)

[2] O. Jahn, Mozart, Bd. I. S. 643.

Hanswurst und Gänseschnabel nennt) und Kammerdiener Strack entscheidenden Einfluß nahmen. Beide sorgten denn auch redlich dafür daß nur Compositionen nach ihrem Geschmack aufgelegt wurden. Mozart und Haydn waren hier so gut wie ausgeschlossen, Salieri „der Abgott des Kaisers“, wohnte regelmäßig den Aufführungen bei und ihm wäre es leicht gefallen, sein Ansehen geltend zu machen, allein „er hatte keinen Grund, die Geschmacksrichtung des Kaisers zu bekämpfen, die er doch selber vertrat und war klug genug, um auch nur mit dem Schatten seines Monarchen in Collision zu kommen“. — Was Haydn betrifft so gründete sich des Kaisers früher (Bd. I. S. 25) erwähntes Urtheil darauf, daß er ihn noch immer nach dessen Jugendarbeiten abschätzte. Sein späteres Urtheil gegen Dittersdorf klang ganz anders. Von diesem zu einer Parallele zwischen Mozart und Haydn aufgefordert, vergleicht er Mozart's Composition mit einer Tabatière, die in Paris und die Haydn'sche mit einer, die in London verfertigt ist, beiläufig: beide sind von Werth, erstere durch ihre geschmackvolle Form und Verzierung, letztere durch ihre Einfachheit und solide Arbeit.[3]

Der Kaiser und Erzherzog Maximilian hatten nach damaliger Sitte der Großen ihre eigene Harmoniemusik und wenn Letzterer im Lustschlosse Schönbrunn wohnte, gab er öfter im Park Musik mit seiner dann bis auf 40 Mann verstärkten Kapelle, wozu sich Adel und Volk und auch der Kaiser einfanden.[4] Den Musikern war auch gestattet, sich in den Akademien der Tonkünstler-Societät (1783 und 87) hören zu lassen, oder sogar ein eigenes Concert im National-Hoftheater (1788) zu geben, wo sie dann Stücke aus den damals so beliebten Opern von Martin

---

3 Dittersdorf, Lebensbeschreibung. S. 235. — Als Curiosum mag hier auch die Anekdote Platz finden daß Gaßmann es darauf anlegte, Haydn dem Kaiser als Plagiator zu verdächtigen. Nach Haydn's Erzählung soll er einst bei der Probe einer Oper Gaßmann's von Jemand um eine Adresse ersucht worden sein, die dann Haydn, ein Blatt Papier an die Säule haltend, aufschrieb, was nicht unbeachtet blieb und ihm in den beabsichtigten Verdacht brachte, er habe sich Stellen aus der Oper notirt.

4 Wiener-Zeitung und Wienerbl. — Zinzendorf 1783. 3. Aug.: *Le soir a Schoenbrunn à la musique de l'Archiduc, tout le baillage de l'Autriche y étoit.*

bliesen. Auch durften sie sich von hohen Cavalieren für Tafelmusik engagiren lassen.[5]

Die früher (Bd. I. 82) erwähnten Tafelmusiken bei Hof waren noch immer üblich, namentlich am Neujahrstage beim Mittagsmal, bei der der Hof öffentlich auf goldenem Gedeck speiste. Die Wiener Zeitung berichtet dann regelmäßig daß der erste Obersthofmeister Fürst von Starhemberg nebst den Leibgarde-Capitäns Fürsten Lobkowitz und Esterházy und Graf Nostiz die Aufwartung und der äußere Hofstaat die Bedienung übernahm, „indessen eine auserlesene Vocal- und Instrumentalmusik der kaiserlichen Kammer ertönte."

Die Theatervorstellungen in Laxenburg, dem einst von Kaiser Karl VI. bevorzugten Lustschlosse, werden besonders in den Jahren 1770, 1784 und 86 von der Wiener Zeitung und in den beiden letzten Jahren auch von Zinzendorf erwähnt. Es war die Zeit wo die italiänische Oper besonders florirte und so finden wir hier alle vorzüglichen Mitglieder derselben vereinigt, um namentlich Opern von Paisiello und Salieri aufzuführen; vom deutschen Singspiel ist nur Gluck's „Pilgrimme von Mekka" genannt. Vom Jahre 1784 liegt auch die Aufzeichnung Kelly's,[6] Tenorist der ital. Oper, vor, dem wir die lebhafte Schilderung der Aufführung von Mozart's *Le nozze di Figaro* verdanken. Nach ihm war in Laxenburg freier Zutritt für Jedermann, selbst für die Bewohner der umliegenden Ortschaften, denen freilich der späte Schluß der Vorstellungen (11¼) wenig gemundet haben mag. Kelly erzählt auch von einer Revue über 20,000 Mann, die der Kaiser selbst befehligte. „War dies nicht ein schöner Anblick"? (fragte er Kelly); dieser Platz ist meine Bühne, hier bin ich der erste Akteur". — Auf dem Schloßtheater zu Schönbrunn, dessen schon erwähnt wurde (I. 82), waren die Vorstellungen des Adels nun seltener. Das Wiener Diarium spricht nur im J. 1770 von einer dreimaligen Aufführung eines Singspiels durch Cavaliere und Damen gelegentlich eines Familienfestes. Zinzendorf hörte daselbst in den Jahren 1774 und 75

---

5 *Le matin a l'Augarten ou Zichy donoit un dejeuner avec la musique de l'Empereur. L'Archiduc y etoit, Chotek et Rothenhahn.* (Zinzendorf, 1783, 8. *août.*)

6 *Reminiscenses of Michael Kelly, vol. I. p. 246 f.*

Opern, von Mitgliedern der kaiserl. Oper aufgeführt.[7] (Der Aufführungen bei Gelegenheit des Besuches der Esterházy'schen Kapelle in 1777 wurde schon gedacht.) In 1784 und den zwei folgenden Jahren waren dort Feste die der Kaiser dem höchsten Adel und fremden Gästen zu Ehren gab, wobei die Mittagstafel in der Orangerie abgehalten wurde, während die kaiserliche Harmonie sich hören ließ. Nach aufgehobener Tafel wurden auf zwei an den entgegengesetzten Enden der Orangerie errichteten Bühnen Vorstellungen gegeben. Im J. 1785, am 6. Februar wurden Scenen aus „Emilia Galotti", aus dem Lustspiel „Der seltene Freier" und die italienische Oper *Il finto amante*, im folgenden Jahre am 7. Februar Mozart's „Schauspieldirector"[8] und Salieri's einaktige Oper *Prima la musica e poi le parole* aufgeführt. Die Gäste fuhren nach dem Schlusse der Festlichkeit, jeder Wagen von zwei Reitknechten mit Windlichtern begleitet, nach der Stadt zurück (W.-Ztg. 8. Febr.).

Bei der Wiederaufnahme des Abschnittes über Theaterleben werden wir mit Erstaunen sehen, welche Dimensionen unterdessen die Lust am Schauspiel genommen hatte. Zu den bisher einzigen zwei Theatern der inneren Stadt treten nun neue kleinere Unternehmungen in den Vorstädten hinzu, von denen ein Theil schließlich zur Entstehung unserer heutigen Theater führte. Namentlich in der Mitte der 70er Jahre kam eine wahre Schauspielwuth über die außerhalb der Ringmauern Wiens gelegenen Gründe. Schau- und Lustspiel, Posse, Singspiel, Oper und Ballet wurde gepflegt und malträtirt und dazu die Tanzsäle der größeren Gasthäuser gemiethet oder auf freien Plätzen eigene hölzerne Buden aufgerichtet. Die damaligen wandernden Schauspielertruppen wag-

---

7 Z. B. 1774, 10. Okt. »*Pour l'opera comique j'y allais a Schoenbrunn voir jouer Zemire et Azor*«. *1775, 24. Oct.* »*a Schoenbrunn voir jouer la servante maîtresse que Mlle. Duchateau joua à merveille, la musique est de Pergolese*«.

8 »*La Sacco et Lang* (Hr. Lange) *jouerent un morceau de Bianca capello; le Adamberger et Weidmann un morceau* aus der galanten Bäuerin. *La Cavalieri et la Lang chanterent. Le tout etoit fort mediocre.* In Salieri's Oper »*la Storace immita parfaitement Marchesi en chantant des airs de Giulio Sabino.*« (Zinzendorf's Tagebuch).

ten sich an Alles heran und suchten es bis auf die gedruckten Komödienzettel herab den privilegirten Theatern gleich zu thun. „Sage einer noch einmal (rühmt ein Blatt)[1] daß man dem deutschen Originalgeiste nicht Freiheit genug giebt auf allen Seiten zu wetteifern und sein Talent, seine Kunst, alle seine Geschicklichkeiten frei zu zeigen". — Nachdem im J. 1770 namentlich durch Sonnenfels' Bemühung die Aufführungen extemporirter Stücke in der inneren Stadt glücklich beseitigt waren, versuchte man hier einen Mittelweg einzuschlagen, indem man aus dem Stegreif auswendig gelernte Possen gab. Aus der Zahl der zeitweiligen Theater seien nur zwei hervorgehoben, eines in der Vorstadt Neustift (jetzt Neubau, Bezirk VII), das andere in der Vorstadt Landstraße. Ersteres befand sich in der Neustiftgasse 58 (neu 67) im Hause „Zum weißen Fasan", dem Buchdrucker Joh. Winkler gehörig. Als Lokal diente der Tanzsaal, der schon 1776 von Felix Berner mit seiner Kindertruppe zu Theatervorstellungen benutzt wurde. 1783 spielten dort Studenten in ihrer Ferienzeit und zwar unentgeltlich und unter Leitung des Franz Xaver Gewey. 1784 schlug die Wilhelm'sche Gesellschaft daselbst ihr Lager auf; Andere folgten. Das „Wienerblättchen" kündigte mitunter die Vorstellungen an, darunter die Singspiele „Das Gärtnermädchen", „Die eingebildeten Philosophen", „Der Barbier von Sevilla" (von Paisiello); „Asmodeus" oder: Der krumme Teufel (Jos. Haydn); „Die Liebe unter den Handwerksleuten" (Gaßmann); „Die Magd eine Dienerin" (*la serva padrona* a. d. ital. nachgeahmt von Kurz, Musik von Gspan); das Melodram „Ariadne auf Naxos" (Benda); „Die Pilgrimme von Mekka" (Gluck); „Alceste" (Schweitzer). — Das zweite Theater, Vorstadt Landstraße, fällt ins Jahr 1789, in welchem die Directoren Franz Scherzer und Karl Ferdinand Neumann in der Wiener Zeitung (Nov.) die baldige Eröffnung ihres von Stein erbauten Theaters (in der Nähe des gegenwärtigen Gemeindehauses) anzeigen. Der Wechsel in der Direction war dort permanent; auch ging das Theater an Theilnahmlosigkeit der Bewohner jener Vorstadt, von denen es hieß daß sie schon um sieben Uhr schlafen gingen, im J. 1795 ein und wurde in ein Zinshaus umgebaut. Anfangs war dort jeden zweiten Tag Oper und das

1 Realzeitung 1776, 25. Brachmonat (Juni).

Personal zählte mehrere später rühmlich genannte Mitglieder. Zur Aufführung kamen u. A.: „Das listige Bauernmädchen", oder: „Der geadelte Bauer", „Die Sklaven" (beide von Paisiello); „Der listige Kaminfeger" (Salieri); „Circe und Ulysses" (Astarita); »*la vera costanza*« (Jos. Haydn).

Sehen wir uns nun in jenen Vorstädten um, denen die heutigen Theater ihre Entstehung verdanken. In der Josephstadt wurde 1776 in der Schweibbogengasse von Franz Scherzer ein Schauspielhaus eröffnet, das später Fürst Adam Auersperg, an dessen Palais es anstieß, ankaufte und zu seinem Privattheater herrichtete. Mozart führte daselbst 1786 seinen „Idomeneo" auf; auch sonst wird es bei festlichen Gelegenheiten oft genannt und besteht noch heute. Das im J. 1788 von Karl Mayer erbaute und am 24. Oct. eröffnete noch heute bestehende „Josephstädter Theater" wurde erst später der Oper dienstbar; es sei hier wenigstens flüchtig erwähnt. — Mehr Interesse bietet uns die Leopoldstadt, wo seit 1771 an verschiedenen Orten Komödie gespielt wurde, bis endlich 1781 ein stabiles Theater von Karl Marinelli in der Praterstraße erbaut und am 20. Oct. eröffnet wurde. Dieses kleine „Leopoldstädter Theater" (im Volksmunde nach einer beliebten Theaterfigur auch „Kasperltheater" genannt und von Hoch und Niedrig gerne besucht),[2] wurde der Boden für eine Reihe beliebter Volkspossen, welche mit ihrer Musik von den dortigen Kapellmeistern Wenzel Müller und Ferdinand Kauer ungemein populär wurden und Jahrzehnte überdauerten. Die beiden Marinelli,[3] die Ehepaare Menninger und Richter, La Roche[4] u. A. zählten zum Personal; letzterer schuf die Figur des Käsperle und erfreute sich der größten Beliebtheit. Neben den Volkspossen treffen wir auch auf zahlreiche und sehr oft gegebene Singspiele und Opern von Salieri, Sarti, Anfossi, Gluck („Pilgrimme von Mekka"), Gaßmann, Dittersdorf, Vincent Martin, Gretry, d'Allayrac, Joh. Schenk (die Singspiele „Die Weinlese", „Die Weihnacht auf dem Lande").[5] —

---

2 »*De la* (Prater) *chez Kasperl avec toute la compagnie*«. Zinzendorf 1787. 20. Mai.

3 Karl Edler von Marinelli (1801 in den Adelstand erhoben) starb 1803, 28. Jan., 58 Jahre alt.

4 geb. zu Preßburg 1745, gest. 1806, 8. Juni, 61 Jahre alt.

5 Unter der Direction des, auch als Schauspieler rühmlichst bekannten

Es erübrigt noch der Vorstadt Wieden zu gedenken. Auch hier hatten seit Mitte der 70er Jahre herumziehende Truppen ihr Glück versucht. Der Principal Christian Roßbach faßte endlich Fuß. Bisher in der innern Stadt auf dem Neu-Markt in einer Bretterhütte den Musen huldigend, erbaute er 1786 im rückwärtigen Hofe des fürstl. Starhemberg'schen Freihauses ein kleines stabiles Theater. Im März 1788 übernahm es der Theaterdichter Joh. Friedel in Gesellschaft der Frau des Emanuel Schikaneder. Friedel hielt auch bei der Wiedereröffnung am 24. März 1788 die Antrittsrede, die im Druck erschien. Er starb, 38 Jahre alt, am 31. März 1789 und nun berief Frau Schikaneder, von ihm testamentarisch zur Erbin eingesetzt, ihren in Regensburg weilenden Mann zur Übernahme des Theaters, für das er 1790 ein kaiserl. Privilegium erwirkte. Von da an hieß es im Volksmunde schlechtweg das „Schikaneder Theater". Anfangs fungirten Franz Teyber und Joh. Hummel (Vater des Claviervirtuosen J. N. Hummel) als Musikdirectoren; 1790 folgte als Kapellmeister Joh. Bapt. Henneberg. Nennenswerthe Aufführungen in dieser kurzen Zeit sind: „die Entführung aus dem Serail" (Mozart), „Schönheit und Tugend" (Martin's *Una cosa rara*), „der Barbier von Sevilla" (Paisiello); „das unvermuthete Seefest" und „das Singspiel ohne Titel" (beide von Joh. Schenk); „Oberon, König der Elfen" (Paul Wranitzky).[6]

Wir kommen nun zu den beiden Theatern der inneren Stadt (nächst der Burg und nächst dem Kärnthnerthor), deren Geschichte bis zum Jahre 1766 wir schon kennen,[1] die uns aber jetzt erst ein reicheres Bild entfaltet. Was oberste Leitung und Pacht betrifft, sind beide Theater vorerst gemeinsam zu betrachten und genügen dazu für unsern Zweck die Haupt-Daten.[2]

Carl (Bärnbrunn, geb. zu Krakau 1789, gest. 1854. 5. Aug. zu Ischl) siedelte das kleine Theater 1847 in das von ihm erbaute und nach ihm benannte heutige „Carltheater" über.

6 Am 30. Sept. 1791 fand hier die erste Aufführung der Zauberflöte statt. 1801 übersiedelte das Theater in das neu erbaute noch heute bestehende „Theater an der Wien".

1 Band I. S. 83—100.

2 Ausführliches siehe Dr. Ed. Wlassak, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Wien 1876.

An Stelle des seit 1764 als General-Spectakel-Director fungirenden Grafen Joh. Wenzel Spork (Bd. I. S. 93) trat im April 1775 Joh. Joseph Fürst Khevenhüller und nach dessen Tode (10. April 1776) der Oberstkämmerer Graf (spätere Fürst) Franz Orsini-Rosenberg, der im Jan. 1791 durch den Grafen Joh. Wenzel Ugarte ersetzt wurde. Als Pächter und oberste Leiter in dieser Periode erscheinen: Franz Hilverding von Weven, vordem kaiserl. Hof-Balletmeister (I. 86), der Abenteurer Giuseppe Afflisio[3] (von Mai 1767 bis Mai 1770); Graf Johann Kohary (bis April 1775); Graf Keglevich (bis März 1776). Nachdem aber die finanziellen Verhältnisse der Theater sich immer bedrohlicher gestalteten, übernahm der Hof nun das Burgtheater in eigene Verwaltung, schränkte die Ausgaben möglichst ein und überließ das Stadttheater (nächst dem Kärnthnerthore) jedem sich Bewerbenden gratis nebst der Begünstigung, nach Thunlichkeit auch das Burgtheater benutzen zu können. Erst 1785 übernahm der Hof auch das Stadttheater wieder in eigene Rechnung. — Nach dem Tode des Kaisers Franz I. (18. Aug. 1765) wurde das Burgtheater mit einer neuen vorzüglichen französischen Gesellschaft für Schau- und Singspiel am 16. Mai 1767 wieder eröffnet; es wurde nun kurzweg als das französische, im Gegensatz zum deutschen Theater (nächst dem Kärnthnerthor) bezeichnet, obwohl auch in ersterem wöchentlich einmal eine deutsche Vorstellung statt fand. Für das Ballet an beiden Theatern wurde der berühmte Noverre als Balletmeister engagirt. Italiänische Oper war wöchentlich zweimal im Burg- und einmal im Stadttheater. Musikalische Akademien fanden zur Advent- und Fastenzeit statt, außerdem auch Freitags. Im Jahre 1772 veranlaßten nothwendige Ersparungen die Verabschiedung der Franzosen, die durch ihre vorzüglichen Leitungen auch vortheilhaft auf das deutsche Schauspiel gewirkt hatten. Sie spielten am 29. Februar zum letztenmale. Noverre's Contract ging 1774 zu Ende und seine Stelle übernahm Angiolini, der schon einmal (1762) angestellt war. 1776 wurde auch das Ballet und die ital. Oper aufgelöst und das Burgtheater am 17. Februar zum Hof- und

---

[3] Vergl. Bd. I. S. 146 Anm. 39. Die bisherige Schreibart Affligio ist durch Wlassak nach amtlichen Quellen berichtigt. Auch der Theatralkalender von Wien, 1772 giebt S. 16 und 27 den richtigen Namen.

Nationaltheater erhoben und als solches am Ostermontag, 8. April, eröffnet. —

Die italienische Oper stand nach Gluck's Weggang im Jahre 1765 (Bd. I. 87) unter der Leitung des Kapellmeisters Florian Gaßmann; als dieser im Spätherbst 1769 auf einige Zeit nach Rom ging, vertrat ihn sein Schüler Salieri unter Oberaufsicht des Vice-Kapellmeisters Ferandini. Nach dem Tode Gaßmann's (22. Jan. 1774) blieb Salieri alleiniger Operndirigent bis zum Tode Kaiser Joseph's (1790). Nun fand sich Salieri bewogen, zurückzutreten; man sprach von Cimarosa als seinem Nachfolger, wählte jedoch, „um im Schüler den Meister zu ehren", Jos. Weigl, der Salieri bereits supplirt hatte. — Unter den Componisten der in dieser Periode aufgeführten Opern finden wir am häufigsten vertreten Piccini, Gaßmann, Salieri, Paisiello, Gazzaniga, Anfossi, sämmtlich neue Erscheinungen. Gius. Scarlatti († 1777 in Wien) erscheint noch zweimal, Hasse mit der fünften seiner für Wien geschriebenen Opern; Gluck ließ seinem *Orfeo* (1762) noch *Alceste*[4] und *Paride ed Elena* folgen. — Die in dieser Periode wie überhaupt bis 1790 incl. gegebenen Opern sind in Beilage III zusammengestellt (als Fortsetzung des früheren Verzeichnißes, Bd. I. Beilage III).

Die bedeutendsten Sängerinnen waren: Antonie Bernasconi aus Wien, vorzüglich in Gluck'schen Opern, auch als Schauspielerin gerühmt;[5] Teresa Eberardi, Constanza Baglioni aus Bologna (an den Sänger Poggi verheirathet); Ka-

4 Auf das bisher, selbst in Schmid's „Gluck" S. 123 unrichtig angegebene Datum der ersten Aufführung habe ich schon anderwärts hingewiesen. Es war der 26. (nicht 16.) Dec. 1767. Sonnenfels (Briefe über die wienerische Schaubühne) erwähnt der Aufführung in seinem Ersten Schreiben, dat. 27. Wintermonat und wird in seiner Begeisterung nicht 10 Tage zugewartet haben. Jeden Zweifel aber benimmt das Wiener Diarium Nr. 104, 30. Christmonat, wo es heißt: „Samstags und die folgenden Täge wurde auf dem Theater nächst der Burg das neue Singspiel Alceste genannt aufgeführt 2c. Samstag aber fiel auf den 26, den 2. Weihnachtstag, während der 16. auf einen Mittwoch fiel und obendrein in den Advent indem nicht gespielt werden durfte.

5 Zinzendorf hörte sie als Alceste: »*Bernasconi bien mise, bonne actrice, mais peu de voix.* Dies war freilich im Jan. 1783; die Sängerin fing an zu altern. Auch Mozart lobte sie nur bedingt und Kaiser Joseph engagirte sie nur gezwungen.

tharina Schindler aus Wien (eigentl. Leitner später Frau des Schauspielers Bergopzoomer); deren Nichte Anna Schindler, (gest. 1779 als Frau des Hofschauspielers Lange): Anna Maria Weigl (vergl. I. 265); Katharina Cavalieri geboren nächst Wien (von Mozart sehr geschätzte Bravoursängerin), die Altistin Weiß aus Wien; Theresia Kurz aus Toscana (vergl. I. 149). Sänger: die Tenoristen Tibaldi, Guardasoni, Caribaldi, Jermoli, Polini, Castrat Millico, Baß-Buffo Domenico Poggi, die vortrefflichen Komiker Laschi und Carattoli, der Bassist Bussani aus Rom 2c. — Das Orchester unter Director Jos. Trani zählte 31 Mitglieder, darunter Woborzil, Borghi, Georgi (Violine); Orsler und Weigl (Violoncell); Joseph Cammermeyer und Pischelberger (Contrabaß);[6] Vittorino Colombazzo (Oboe), Stamitz (Waldhorn), Pacher (Flöte). Das Orchester wechselte mit jenem des Stadttheaters (26 Mitglieder), je nachdem es Oper und Ballet erforderte. — Im Herbstmonat 1770 wurden Oper und Ballet ins Lager nach Mährisch-Neustadt beordert, um bei den Festlichkeiten zu Ehren der Anwesenheit des Königs von Preußen Vorstellungen zu geben. Kaiser Joseph hatte den Kapellmeister Gaßmann mitgenommen, der seine Oper *La contessina* aufführte, die dem Könige, für den Gaßmann dann mehrere Stücke für die Flöte schrieb, so sehr gefiel, daß er dem Kaiser den Wunsch äußerte, „ihm den Mann zu überlassen, der so ganz nach seinem Herzen schriebe". —

Das Stadttheater wurde nach des Kaisers Tode am Ostersonntag 31. März 1766 wieder eröffnet. Eine radikale Veränderung war diesem Theater vorbehalten. Die Theatercensur, schon 1751 eingeführt (vergl. I. 100), wurde 1770 durch Staatsrath Freiherrn v. Gebler (Sonnenfels als Theatralcensor) strammer gezogen. Die Burleske lag in den letzten Zügen; der Komiker Prehauser starb 1769 (I. 97) und Felix Kurz versuchte es bei seiner Wiederkehr vergebens,[7] das frühere Interesse für ihn wieder anzufachen. An die Stelle extemporirter Farcen traten nun regel-

6 Vorher beim Bischof von Großwardein (Dittersdorf, Lebensbeschreibung, S. 134); später im Schikaneder Theater. Für ihn schrieb Mozart den obligaten Baß zu einer Arie (K. 612).

7 Am 24. Nov. 1770 brachte er auch Haydn's erstes Bühnenwerk „Der neue krumme Teufel" wieder auf die Bühne (vergl. Bd. I. S. 153 f.).

mäßige Stücke und der Hanswurst lebte nur noch in einigen Abarten kümmerlich fort.

Nachdem der Hof, wie oben erwähnt, im J. 1776 die unentgeltliche Benutzung des Stadttheaters nebst eventueller Überlassung des Burgtheaters freigegeben hatte, meldeten sich als die ersten eine Gesellschaft französischer Operisten unter der Direction des Unternehmers Hamon. Sie gaben im Januar abwechselnd in beiden Theatern Vorstellungen und reisten dann ab mit der Absicht, bei ihrer Wiederkehr auch die italienische Oper zu pflegen.[1] Mittlerweile hatte sich Noverre gemeldet, der den Principal Böhm mit seiner Gesellschaft aus Brünn verschrieb und das im Burgtheater entlassene Ballet übernahm. Es wurden vom 17. April bis 17. Juni 32 Singspiele und 49 Ballete gegeben; die Singspiele waren von Gossec, Monsigny, Gretry, Philidor, Duny, Guglielmi, Hiller, Wolf, Gluck, Bichler, Holly, Baumgartner. Obwohl die Aufführungen der Singspiele mittelmäßig waren, übte doch das wieder zu Ehren gekommene Ballet solchen Zulauf aus, daß das Burgtheater fast verwaist blieb. Noverre bewies, daß er auch zu sparen verstand und zeigte sich seinen Untergebenen gegenüber höchst uneigennützig und großmüthig. Das Tänzercorps gab ihm aus Dankbarkeit ein Benefice und der Kaiser ernannte ihn zum kais. königl. Hof-Balletmeister. Er verließ Wien mit Ehren überhäuft und reiste nach Paris, wo er bei der großen Oper unter glänzenden Bedingungen angestellt wurde.

Vom 28. Mai bis Ende December 1776 gaben ferner die Unternehmer einer Privatgesellschaft abwechselnd in beiden Theatern italienische Opern-Vorstellungen. Das Sängerpersonal zählte 12 Mitglieder, darunter Tenorist Jermoli, Bassist Poggi und Frau, und die Cavalieri. Dazwischen occupirten die Schauspielgesellschaften Wäser aus Breslau, dann Moll aus Preßburg das Terrain, zum Theil auch Luftspringer und Gaukler. Moll begann am 21. Oct. mit „Dido", „Schauspiel eines hiesigen Dichters" (Realztg.) und gab auch nach Ostern 1777 regelmäßige Stücke nebst Pantomimen von Bienfait (W. D. Nr. 36). Vordem, im Januar und Februar, gab die Gesellschaft der Katharina Schindler ausschließlich im Stadttheater italiänische Opern;

---

[1] Realzeitung 1776, 3. Brief.

Anna Lange, Tenorist Friberth, Ruprecht, Kral und Postelli waren die besseren Mitglieder. — Die weiteren bunten Wechselfälle dieses Theaters werden uns später noch einmal beschäftigen, für jetzt kehren wir zum Hof- und Nationaltheater zurück.

Gegen Ende 1777 beschloß Kaiser Joseph, wahrscheinlich aufgemuntert durch die Singspiel-Aufführungen der Böhm'schen Truppe, den Versuch zu machen, ein „National-Singspiel“ zu gründen. Er beauftragte den Schauspieler J. H. Friedr. Müller, die nöthigen Vorkehrungen zu treffen und ernannte ihn zum Director und Regisseur; Ig. Umlauf wurde Musikdirector. Das Singpersonal bestand anfangs aus der Cavalieri, Wilhelmine Stierle, den Sängern Jos. Ruprecht und Fux; der Chor wurde aus den Kirchen requirirt. Am 17. Febr. 1778 wurde als erste Vorstellung das Original-Singspiel in 1 Akt „die Burgknappen“ von Weidmann, Musik von Umlauf, gegeben. Der Reiz der Neuheit, die treffliche Darstellung und die hübsche Musik lockten jeden Abend eine Menge Neugieriger herbei, von denen viele aus Mangel an Platz wieder umkehren mußten; besonders die Cavalieri erfreute sich allgemeinen Beifalls und wurde sogar, damals eine Seltenheit, hervorgerufen.[9] Das Personal ergänzte sich allmählig durch Anna Lange, Weiß, Aloysia Weber (Mozart's erste Liebe, 1780 an den Hofschauspieler Lange verheirathet), Brenner, Fischer, Rouseul, Therese Teyber, Antonie Bernasconi und Saal; den Sängern Arnold, Souter, J. B. Hofmann, Christian Benda (Sohn des Componisten Georg B.), dem trefflichen Tenor Valentin Adamberger (Mozart's Belmont), Walther, Rouseul, Günther, dem ausgezeichneten Bassisten Fischer (Mozart's Osmin) und Ig. Saal. Im Melodram wirkten mit die Damen Sacco, Defraine, Jacquet, das Ehepaar Brockmann und Joseph Lange. In italienischer Sprache waren verpflichtet zu singen: die Bernasconi, Brenner, Fischer und Frau, Adamberger, Souter und Walther. — Von dem ursprünglichen Plane, nur Originalstücke zu geben, mußte man bald abstehen; es wechselten vielmehr (wie Beilage III zeigt) wirklich deutsche Singspiele mit Übersetzungen französischer und

9 Wiener Diarium Nr. 16.

italiänischer Werke. Das Unternehmen erlahmte zwar für dieses-mal, doch brachte es noch vor Thorschluß als herrlich lohnende That Mozart's „Entführung“ (16. Juli 1782),[10] und als erste Wiener Aufführung Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ (23. Oct. 1781);[11] oft gegeben wurden auch die Melodramen „Medea“ von Gotter und „Ariadne auf Naxos“ von Brandes, beide mit Musik von Georg Benda, der damals selbst in Wien sich aufhielt. Das National-Singspiel erhielt sich bis 1783; am 4. März war die letzte Vorstellung.[12]

Der fühlbare Mangel an Singspielen weckte die Sehnsucht nach Wiedereinführung der italiänischen *Opera buffa*. Von den Deutschen wurden für dieselbe beibehalten: die Sängerinnen Cavalieri, Teyber, Lange; die Sänger Ruprecht, Adamberger, Hofmann und Saal. Neu engagirt wurden: Anna Storace[13] (eine Engländerin, damals erst 17 Jahre alt), Maria Piccinelli, deren Schwester Mandini, Bussani; Tenor Mandini, Kelly aus Irland, Bussani (zugleich Director der Oper), Benucci und Pugnetti. Bis Ende 1790 traten noch hinzu: Luigia Mombelli (geb. Laschi), Coltellini, Calvesi, Marconi, Molinelli, Speccioli, Morichelli, Adrianna Ferrarese, deren Schwester Aloisia

10 Zinzendorf macht die eigenthümliche Bemerkung: *Opera dont la musique est pillée de differentes autres. Fischer joua bien, Adam Berger* (Adamberger) *me deplut.* Dagegen nennt ihn Mozart unter denen auf die Deutschland stolz sein darf.

11 Von Gluck'schen Opern wurden von Oct. 1781 bis März 1783 gegeben: Iphigenia auf Tauris (11 mal), Alceste 10, Orfeo 6, Pilgrimme von Mekka 6. Nach dieser Zeit verschwinden seine Opern auf Jahre hinaus.

12 Der Erwähnung verdient auch folgende Ankündigung aus jener Zeit: „Ehrbietungsvoll macht die der Schauspielkunst sich widmende Jugend einem verehrungswürdigen Publiko bekannt, daß sie ihre theatralischen Übungen künftigen Freytag als den 31. Aug. im k. k. Nationaltheater wiederum anfangen und in der Folge ununterbrochen alle Freytage fortsetzen werde. Da sie sich bisher vorzüglich beschäftiget hat, Kenntniß in der Tonkunst zu erlangen, so wird sie mit Adelheid von Veltheim oder der Baicha zu Tunis, einem Original-Singspiele von vier Aufzügen den Anfang machen“. Wiener Zeitung 1781, Nr. 69, 29. Augustmonat.

13 *Jolie figure, voluptueux, belle gorge, beaux yeux, cou blanc, bouche fraiche, belle peau, la naïveté et la pétulance de l'enfance, chante comme un ange* — man sieht, Zinzendorf war nicht wenig eingenommen für die Sängerin, an der Mozart die rechte Susanne gefunden hatte.

Villeneuve,[14] Colombati, Nencini. Sänger: Viganone,[15] Piovane, Mandini, Ghisani, Mombelli, Lotti, Morella, Crucciati, Albertarelli, Calvesi &c. Die meisten der Genannten sind uns durch die Mozart'schen Opern geläufig; denken wir nur an Storace (Susanne), Bussani (Cherubino, Despina), Mombelli (Zerline, la contessa), Ferrarese (Susanne, Fiordiligi), Villeneuve (Dorabella), Lange (Donna Anna), Cavalieri (Donna Elvira); an Albertarelli (Don Giovanni), Benucci (Figaro, Leporello, Guillelmo), Mandini (Almaviva), Kelly (Bassilio), Morella (Don Ottavio), Bussani (Bartolo, Don Pedro, Masetto, Don Alfonso).

Die italiänische Oper begann am 22. April 1783; das Repertoire bis 1790 (Beilage III) nennt 63 Opern mit 18 Componisten, darunter mit neuen Opern am häufigsten Paisiello (12) und Cimarosa (10); ferner Salieri, Anfossi, Sarti, Guglielmi, Martin, Mozart, Gazzaniga, Alessandri, Traetta &c. Von den früheren sind nicht mehr genannt: Piccini, Gaßmann, Galuppi und Hasse. So sehen wir auch hier zum zweitenmale, wie selbst im Verlauf von kaum 10 Jahren das Interesse für einzelne Componisten erlahmt, Namen verschwinden und neue auftauchen, um ebenso bald wieder der Vergessenheit anheimzufallen. Wie Wenigen ist es beschieden, sich dauernd zu erhalten: sehen wir von Gluck und Mozart ab, so ist es nur Cimarosa, der heuzutage noch bisweilen, und auch da mehr aus Curiosität, vom Staube gereinigt wird. Das Loos der letzten italienischen Opern Mozart's in ihren ersten Jahren kennen wir. *Le nozze di Figaro* wurde im ersten Jahre (1786) 9 mal gegeben,[16] dann namentlich durch Martin's *Una cosa rara* verdrängt und erst 1789 wieder hervorgesucht. *Don Giovanni*,

---

14 Eine der größten Schönheiten ihrer Zeit. Sie trat am 27. Juni 1789 das erstemal in Wien als Amor in *l'Arbore di Diana* auf. Die Wien.-Ztg. rühmt ihr reizvolles Aussehen, feines ausdrucksvolles Spiel und ihren kunstreichen schönen Gesang.

15 *Tenor d'une voix admirable.* Zinzendorf 1784. 26. April.

16 Zinzendorf. 1. Mai (erste Aufführung): *la musique de Moshardt. l'opera m'ennuya.* 4. Juli: *la musique de Mozart singulière, des mains sans tête.* 1789. 31. Aug.: *Charmant duo entre la Cavalieri et Ferraresi.* 1790. 7. Mai: *le duo des deux femmes, le rondeau de la Ferrarese* (welches Mozart 1789 für sie neu componirt hatte) *plait toujours.*

nach der Prager ersten Aufführung in Wien zuerst am 7. Mai 1788 gegeben,[17] erlebte in diesem Jahre 14 Wiederholungen und tauchte erst in den 90er Jahren wieder auf. »*Cosi fan tutti*«, 1790 10 mal gegeben,[18] erfuhr durch des Kaisers Tod eine Unterbrechung. Längst verschwunden sind die Opern, zu denen Mozart Einlagen schrieb: zu *Il curioso indiscreto* von Anfossi (1783), *La villanella rapita* von Bianchi (1785),[19] *I due barone* von Cimarosa und *Il burbero di buon cuore* von Martin (1789). Den Wiederholungen bis Ende 1790 zufolge hatten den meisten Erfolg Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* (61 mal seit 1783), *Il rè Teodoro* (55 mal seit 1784), Salieri's *Axur* (53 mal seit 1788), während Martin's *Una cosa rara* trotz aller Beliebtheit diesen dennoch nachsteht (42 mal seit Nov. 1786) und selbst überholt wurde von dessen *l'Arbore di Diana* (59 mal seit Oct. 1787). Wie bald bewährte sich Mozart's Ausspruch über Martin: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen". — Zu jener Zeit wurde ein arger Mißbrauch getrieben mit der Aufforderung zu Wiederholungen einzelner Stücke und selbst der Kaiser gab häufig das Zeichen dazu.[20] In Sarti's *Fra due litiganti* mußte die Storace eine Arie dreimal wiederholen; in Mozart's *Nozze di Figaro* wurden noch nach der 8. Aufführung 6 Nummern wiederholt, das kleine Duo sogar 3 mal. Man rieth damals dem Kaiser, das Dacapo einzustellen,[21] worauf auch richtig der nächsten Ankündigung (*l'Italiana in Londra*) die Notiz beigefügt war: „Es wird hiermit zu wissen gemacht, daß von

---

17 Zdf. 7. Mai: *la musique de Mozart est agréable et très variée.* 23. Juni: *le soir je m'ennuyua beaucoup a l'opera Don Giovanni.*

18 Zdf. 26. Jan. (erste Auff.): *la musique de Mozart charmante, et le sujet assez amusant.*

19 Zdf. 30. Nov. *Le spectacle est gai, la musique contient quelques morceaux de Moshart, les paroles beaucoup d'equivoques; le souflet repeté.*

20 Zdf. *Les acteurs se surpasserent et on les fit indiscretement répéter . . . L'empereur fit répéter l'air du Bachelier* in Paisiello's *Barbiere* 1783).

21 Der Kaiser machte die Sänger auf der Probe selbst mit dem Verbot bekannt, worauf alle zustimmend sich verbeugten, nur Kelly erwiederte offen: „Glauben Ew. Majestät ihnen nicht; sie allen lieben den Dacapo-Ruf, ich wenigstens kann es bestimmt von mir sagen. (Kelly, *Reminiscenses*, vol. I. p. 262.)

nun an, um die für das Singspiel bestimmte Dauerzeit nicht zu überschreiten, kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück mehr wird wiederholt werden". Im Herbst war das Verbot wieder vergessen, denn in *Cosa rara* wurde ein Duo regelmäßig 2 und 3 mal wiederholt.

Das Stadttheater (nächst dem Kärnthnerthor) das wir Ende 1777 verlassen haben, bildete noch immer eine Gastherberge für Einheimische und Fremde. Im J. 1778 erscheint der früher genannte Principal Moll, dann Bienfait und Gauklerkünstler aller Art. 1779 errichtete der Hofschauspieler Müller auf seine Kosten eine Theater-Pflanzschule für Kinder und gab mit ihnen auch Ballete. 1780 bis Herbst 1782 gaben die französischen Unternehmer Dalainval und Beaubourg französische Singspiele und Komödien, in der letzten Zeit auch Ballete. In diese Zeit fällt auch eine französische Aufführung von Gluck's *Orfeo* (30. Juni 1781). Den Orfeo gab Sr. Le Petit, Mme. Giorgi-Banti, eine später berühmte Sängerin, der wir noch begegnen werden, sang die Euridice, Dlle. Laurent den Amor.[22] Im Febr. 1783 wurde die Oper *Calypso abbandonata* aufgeführt, in der zwei vorzügliche Sängerinnen der fürstl. Esterházy'schen Kapelle sangen. Als Componisten der Oper giebt Zinzendorf irrthümlich Haydn an.[23] Diese Oper wurde wahrscheinlich als eine Art Gastvorstellung unter der Gesellschaft Rouseul und Gensike aufgeführt. Den einzigen Anhaltspunkt dazu bietet hier eine wenig bekannte Broschure,[24] in der wir lesen: „Im Kärnthnerthor-Theater spielten in den letzten drei Monaten (1782) eine Jehnische Gesellschaft deutscher Schauspieler; zu Anfang 1783 theilte sie sich in zwei Truppen unter Rouseul und Gensicke als Directoren. Die erstere war die bessere. Es wurden meist

---

22 Vergl. A. Schmid, Gluck, S. 376.

23 *22. Fevr. a l'opera Calypso abbandonata ou Me. Bologna et Mlle. Valdisturda chantèrent. musique de Heyden.* Der Umstand daß beide Sängerinnen aus Esterház kamen und vielleicht sogar Haydn selbst dirigirte, mag Z. verleitet haben, ihm die Musik zuzuschreiben. Die Oper ist jedoch von Luigi Bologna, wie auch Gerber (Neues Lex. I. 462) richtig angibt. Eine Abschrift der Partitur trägt, gleich dem S. 71 erwähnten Oratorium, fälschlich Haydn's Namen.

24 Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien, herausg. von Schink. Wien, in der Sonnleitbner'schen Buchhandlung. 1783.

Schau- und Lustspiele gegeben, nur wenige bekannte Singspiele, keine eigentlichen Opern". Von beiden Gesellschaften sind dann die Mitglieder genannt.

Gensicke einigte sich später mit der Schauspielerin Barbara Fuhrmann,[25] bisher Eigenthümerin eines Winkeltheaters „Zum Wasen" in der Vorstadt Wieden. Diese Truppe gab nun im Stadttheater von 27. August bis Ende October 1783 Vorstellungen aller Art: Zauberpossen, (Schau- und Lustspiele, Ballete, Singspiele und Opern; unter letzteren „Romeo und Julie" (Georg Benda), „das Gärtnermädchen" (Paisiello), „die Eifersucht auf der Probe" (Anfossi), „der gefoppte Bräutigam" (Dittersdorf), „die Liebe unter den Handwerksleuten" (Gaßmann); ferner die Melodrame „Medea" (Benda) und „Ino" (Reichardt). Auch einem hundertjährigen Jubiläum begegnen wir im September: „Die belohnte Treue der Wiener Bürger", Schauspiel in 3 Akten von O. Gensike. Zur Erinnerung an die Entsetzung Wiens am 12. Sept. 1683.

Nach Angabe der Wiener Zeitung gab seit 2. Juli 1784 die Scherzer'sche Gesellschaft deutsche Vorstellungen; ihr folgte am 31. August eine Gesellschaft italienischer Schauspieler mit italienischen Komödien und nach dieser die Gesellschaft Schikaneder und Kumpf. Die Vorstellungen dieser Gesellschaft müssen zu den besseren gezählt haben, denn selbst der Kaiser besuchte sie mit seinem Hofstaat. „Als die Unternehmung einzelner Privatpersonen (sagt die W. Ztg. 22. Dec.) ist sie das beste, was wir seit vielen Jahren auf dem Theater am Kärnthnerthore sahen". Schikaneder trat als Schauspieler auf und lieferte Theaterstücke (z. B. Bucentaurus); auch der früher genannte Theaterdichter Friedel schrieb Lustspiele (z. B. „der Fremde"), die sich allgemeinen Beifalls erfreuten. Als erste Vorstellung ist Mozart's „Entführung" genannt, weiterhin „Zemire und Azor" (Gretry), „die Pilgrimme von Mekka" (Gluck), „die Dorfdeputirten" (Wolf), „das Fischermädchen" und „König Theodor" (Paisiello), „die schöne Schusterin" (Umlauf), „die belohnte Treue" (Haydn) und andere Singspiele von Guglielmi, Gaßmann, Salieri, Sarti, Piccini.

---

25 Im Wienerblättchen kündigte die Fuhrmann ihren ganzen Theater-Apparat zum Verkauf an, wie auch Überlassung des Gebäudes (Nr. 42) zum Theater- oder anderweitigem Gebrauch.

Die Vorstellungen (im Ganzen 31) begannen am 5. Nov. 1784 und endeten 6. Febr. 1785.[26]

Das nunmehr vom kaiserlichen Hofe wieder übernommene Stadttheater wurde im Laufe des Sommers durchaus im Innern erneuert, verschönert und bequemer eingerichtet und vorderhand auf sechs Abende und mit Zuziehung der Hof-Operisten am 4. August 1785 eröffnet. Veranlassung dazu war diesmal die Anwesenheit des berühmten Castraten Luigi Marchesi (auch Marchesini genannt), der auf der Durchreise nach Petersburg begriffen war.[27] Er trat in der Titelrolle der Oper *Giulio Sabino* von Sarti am 4. August zum ersten und am 20. zum sechsten und letzten Male auf und entzückte durch herrliche Stimme, vortrefflichen Gesang und geistreiches Spiel. Der Kaiser besuchte die Oper und beschenkte den Sänger, der (wie die Wiener Zeitung meldet) für jeden Abend 100 Ducaten Honorar erhielt, überdies mit einem kostbaren Ring.[28]

Zwei Monate später wurde wieder das deutsche Singspiel eingeführt, denn das Verlangen darnach hatte sich abermals fühlbar gemacht. Es begann am 16. Oct. im Stadttheater, wechselte dann einigemal mit dem Burgtheater und verblieb endlich von 19. August 1787 angefangen ausschließlich in ersterem Theater. Als Mitglieder in dieser zweiten Periode erscheinen die Frauen Rothe, Saal, Cavalieri, Lange, Uhlich, Szamarini, Podleska, Arnold (Therese Teyber) und Willmann; die

---

26 Nach Notizen in der W. Ztg. und im Wienerblättchen, sowie nach der kleinen Broschüre: „Ein Quodlibet zum Abschied" von J. Friedel. Schauspieler. Abbera 1785. (Mit Verzeichniß der aufgeführten Stücke und deren Einnahmen.)

27 Seine Berufung dorthin geschah auf Veranlassung des kaiserl. Kapellmeisters Sarti, der die große Sängerin Todi, welche gegen ihn bei der Kaiserin intriguirte, mit dem Auftreten des berühmten Sängers in Schatten stellen wollte.

28 Zinzendorf. *4. août: Marchesini premier soprano de l'Italie enchanta tout l'auditoire par sa belle voix, douce, sonore, harmonieuse et touchante . . . . M. a un visage de femme, des gestes de femme, une voix au-dela de celle d'une femme, des sons flutés etonnant. 6. août; (l'opera) alla mieux que l'autre fois, M. avait moins peur. 11. : M. s' est surpassé aujourd'hui. 20: Marchesi nous etonna, captiva notre admiration pour la dernière fois par ses sons touchans, sa voix sonore, harmonieuse, munie à la fois de cordes basses et hautes, d'une etendue immense.*

Tenoristen Adamberger, Arnold, Lippert, die Baritonisten und Bassisten Dauer, Saal, Hofmann, Rothe und Ruprecht. Es wurden 20 neue Singspiele gegeben, darunter 13 deutsche, die übrigen waren Repetitionen. Das meiste Glück machte „der Apotheker und der Doctor" von Dittersdorf.[29] Mozart's „Schauspieldirector", wie früher erwähnt, zuerst am 7. Febr. 1786 im Schlosse Schönbrunn bei einem Feste gegeben, wurde hier zweimal aufgeführt. Als im März 1785 von der Wiederaufnahme des deutschen Singspiels gesprochen wurde, schrieb Mozart an den Vater: „Ich meinestheils verspreche ihr nicht viel Glück — nach den bereits gemachten anstalten sucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene teutsche Oper gänzlich zu stürzen — als ihr wieder empor zu helfen und sie zu erhalten." Mozart hatte richtig prophezeit: der Erfolg war noch geringer als das erstemal, denn gegen die gleichzeitig vorzügliche italienische Oper vermochte das Singspiel nicht aufzukommen. Ende Februar 1788 war die letzte Vorstellung und von da an blieb das Stadttheater, einige vereinzelte Aufführungen ausgenommen, bis 16. Nov. 1791 geschlossen.

Die italienische Oper war also abermals Alleinherrscherin. Um sie nun dauernd an Wien zu fesseln, schlug der Dichter Da Ponte (wie Zinzendorf im Januar 1789 schreibt) dem leitenden Minister ein Project vor, zu dem alle Gesandten der auswärtigen Höfe zu subscribiren versprachen. In welchem Grade die Theaterlust damals zunahm, ersehen wir aus dem Umstande, daß man mit dem Plane umging, ein drittes Theater in der inneren Stadt zu erbauen und die Logen darin zu Kartenspiel einzurichten. Es sollte an Stelle der, dem Burgtheater nahgelegenen sogenannten Stallburg (ehemals „die alte Burg" genannt) zu stehen kommen und das Modell dazu war bereits fertig, doch hatte man bald Wichtigeres zu thun und eher vom Kriegs- als vom Schauspieltheater zu schreiben.[30]

---

29 Zinzendorf. *13. juillet* (die erste Aufführung war am 11. Juni): *La Musique de* Dieters. *la pièce détestable. Un air* Du Esel *9. fois* (Akt II, Klaudia: „Mit dir du Esel"). Die Handlung ist nach dem Französischen des G. v. N. *L'apothicaire de Murcie* frei bearbeit von Stephanie d. j.

30 Zinzendorf schreibt (12. Nov. 1791): *De-là* (Goldhan) *à la* Josephs Stadt (Vorstadt Wiens) *dans le voisinage du jardin de Wilzek chez le Chevalier de Moretti No. 191 voir le Modèle d'un grand théâtre à con-*

Das Ballet hatte seine höchste Blüthezeit in den Jahren 1767 bis 1774; damals war es das Lieblingsschauspiel des Publikums und stand an beiden Theatern der inneren Stadt täglich auf dem Repertoire, entweder einen ganzen Abend ausfüllend oder als Opern-Zugabe. So gab der berühmte Vestris am 25. Febr. 1767 sein Ballet „Medea und Jason" und dann das Singspiel »*l'Albagia smacherata*« im Theater nächst der Burg. Der Hof war zugegen und bewilligte ihm die ganze Einnahme (W. Diarium). Seinen Aufschwung und Ruhm aber verdankte das Ballet dem Genie des uns schon bekannten Noverre (S. 121), der hier alles fand, um dasselbe zu einer bis dahin nicht gekannten selbstständigen rhythmisch-plastischen Gattung der schönen Künste zu erheben. Er konnte große Summen wagen, hatte ein zahlreiches auserlesenes Tänzercorps, das begeistert seinen Lehren folgte, ein treffliches Orchester und begabte Ballet-Componisten, Starzer am französischen, Aspelmayer am deutschen Theater. Das Wiener Ballet zeichnete sich damals namentlich durch seine Figuranten aus, denn Noverre hatte die glückliche Gabe, junge Leute für das vollkommenste Zusammenspiel abzurichten. Als Pflanzschule hatte er auch eine eigene Tanzschule für Kinder beiderlei Geschlechts errichtet. Als die vorzüglichsten Solotänzer sind in dieser Zeit hervorzuheben der jugendliche Pick, Simonet, Binetti, Rossi; die Tänzerinnen Ricci, Lenzy, Des Camps, Vulcano (spätere Muzarelli), Duprée, Villneuve, Ablöscher — meistens Schülerinnen Noverre's, die

---

struire ici à l'emplacement de la Stallburg. *Il est superbe. 45 pieds largeur de la scène, 60 pieds hauteur dans la parterre, 80 pieds longueur sous la scène. La forme est celle d'une cloche. 6 etages, les loges au rez-de-chaussée et celle au 4e. rang fermés, les dernières avec des lucarnes, les loges au premier en balcon fermé pour l'hombre (?), au 2d et 3me en balcons entourés de balustrades à jour; tout ces balcons sortent chacun entre deux colonnes qui régnent tout le long du pourtour imitant le verde antico. Au fond de chaque loge un trumeau qui sert de porte pour aller dans le corridor chauffé, des appartements derrière. Au plafond de chaque loge entre deux colonnes au premier et second un grand lustre qu'on allumera les jours de fête. La loge de la cour grand balcon dans le fond occupe le premier et le second. Deux loges latérales de la cour dans le proscenium. Au milieu du plafond de la salle un lustre immense qu'on hausse et baisse a volonté. Le parterre fort long monte insensiblement vers le bout de la salle. Il regne tout-autour le long des loges un amphithéâtre noble, et dans les enfoncements entre les balcons il y a encore des chaises.*

seinen Namen und seine Ballete weithin verbreiteten. Der Stolz ihres Meisters aber war die früher (S. 51) genannte Delphin. Noverre's schöpferischer Geist bewährte sich vorzüglich im komischen, oder, wie man es nannte, anakreontischen Fache. »*Les petits riens*«,[31] „Weiß und Rosenfarb" zählten zu dieser Gattung. Seine größte Stärke aber besaß Noverre im heroischen Fache. Die tragischen Ballete „der gerächte Agamemnon" (2. Theil Iphigenie auf Tauris), „die Horazier und Curazier", „Adelheid und Ponthieu" wurden für Meisterwerke gehalten.[32] Auch zu den Gluck'schen Opern *Orfeo*, *Alceste*, *Paride ed Elena*, componirte er die Ballete. Im J. 1770 debutirte Noverre mit dem Ballet „Dianá und Endimion" vor Friedrich dem Großen bei dessen Zusammenkunft mit Kaiser Joseph im Neustädter Lager und der König zollte seinem ehemaligen Füsilier große Lobsprüche. 1781 war Cruce auf kurze Zeit Balletmeister; für die neu errichtete italienische Oper (1783) De Camp.[33]

Das Theaterbild von damals zu vervollständigen sei noch des Trattnerhofes[34] gedacht, dessen Saal sammt Nebenlokalitäten im J. 1784 für ein adeliges Casino gegen Abonnement (jährlich 6, halbjährlich 4 Ducaten) eingerichtet war. Dafür standen den Mitgliedern die Räume von früh bis abends als Versammlungsort offen; man spielte Billard und Karten und hatte in der Fasten- und Adventzeit wöchentlich zu einem Concert und monatlich zu einem Balle freien Zutritt. Der Saal wurde auch anderseits zu Bällen und Akademien vermiethet. Im J. 1785 hatte hier eine italienische Schauspielertruppe unter Anton Lazzari ihr Lager aufgeschlagen. Es wurden ernste und heitere

---

31 Wahrscheinlich dasselbe Ballet, für welches Mozart im J. 1778 in Paris die erst vor einigen Jahren aufgefundene Musik schrieb. Das Ballet wurde von Noverre in Paris im Juni 1778 aufgeführt. (O. Jahn, Mozart, Bd. I. S. 484.)

32 Der größte Theil der in Wien gedruckten Programme dieses Ballets, welche in der Beschreibung fast noch mehr Aufsehen machten als in der Ausführung, waren von einem Wiener Autor, J. Laudes, der 1780, 38 Jahre alt, starb. (F. Nicolai IV. S. 574 Anm.)

33 Jos. Oehler, Geschichte des gesammten Theaterwesens Wien. 1803. 3. Abth. S. 101 ff.

34 An Stelle des früher bestandenen uralten Häusercomplex, der Freisingerhof genannt, wurde in den Jahren 1773—76 vom k. k. Hofbuchhändler Thomas Edlen v. Trattnern das bekannte große Zinshaus erbaut.

Schau- und Singspiele aufgeführt. Dreimal verschoben war endlich die erste Vorstellung „mit Versicherung auf Ehre" auf den 9. April festgesetzt. Man gab *Torquato Tasso* von Goldoni. Preise der Plätze: Erstes Parterre — 40 Xr., zweites Parterre — 20 Xr. (Wienerblättchen.)

Die Kirchenmusik war seit unserer letzten Kenntnißnahme [1] allmälig bedeutend herabgekommen; selbst die Hofkapelle und der Chor bei St. Stephan litten unter der Nachwirkung der Mißwirthschaft, die unter Hofkapellmeister Reutter's Regiment eingerissen war. Nicolai [2] fand 1781 weder Ausführung noch die Musik selbst der Hauptstadt würdig. Mozart schrieb dem Vater (12. April 1783): „Wir wissen ja daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht seyn sollte; woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dach und fast von Würmern zerfressen findet." Vielleicht wirkte dieser Umstand mit dazu bei, Kaiser Joseph im J. 1783 zu veranlassen, nebst der Vereinfachung des Gottesdienstes [3] die figurirte Instrumentalmusik aus der Kirche ganz zu verbannen und sie nur in der Hofkapelle und im Dom an Festtagen, wenn der Cardinal-Erzbischof pontificirte, in allen übrigen Kirchen aber nur an besonderen Festtagen zu gestatten.[4] Es wurden nunmehr die deutschen Gesänge eingeführt, welche während der Messe von der Gemeinde gesungen wurden. Choralmusik war nur in solchen Kirchen möglich, wo ein Chor bestand, so in der Domkirche, in den Pfarrkirchen zu St. Michael und bei den Schotten, und selbst an diesen Orten war in jener Zeit an geübten Chorsängern großer Mangel. Unter Kaiser

1 Band I. S. 44—58.

2 Friedr. Nicolai's Reise, IV. S. 544 f.

3 Zinzendorf schreibt 1783, 20. April: »*Aujourd'hui commence le nouvel ordre, qu'il n'y a jamais qu'une messe à la fois dans une église, seulement à St. Etienne il y en a 3. Cela fait que plusieurs pretres ne trouveront plus de messe a dire.*

4 So z. B. bei Eröffnung der, vom Kaiser der italienischen Congregation zugewiesenen Minoriten-Kirche am Ostersonntag 1786, wobei die Sänger der ital. Oper sangen und der uns bekannte Karl Friberth als Kapellmeister dieser Kirche fungirte. Vordem war Maria-Schnee die ital. Nationalkirche, d. h. wo in italienischer Sprache gepredigt wurde (W. D. 1781. Nr. 27).

Leopold II. (1790—92) wurde zwar das Verbot aufgehoben, doch sagt noch Schönfeld im J. 1796, „daß die Instrumentalmusik halb für erloschen zu betrachten ist. Man hört sie in Pfarrkirchen nur des Sonntags, in den übrigen Kirchen nur an Festtagen." In jener Zeit hebt der „Wiener Theater-Almanach" (1794) den Benedictinerpriester Pasterwitz und Jos. Preindl, Kapellmeister an der Pfarrkirche zu St. Peter, als Kirchencomponisten am meisten hervor. Das Verbot hatte auf Mozart insofern Einfluß, daß er nach seiner, 1783 componirten und unvollendeten Messe (das von auswärts bestellte Requiem abgerechnet) überhaupt nichts mehr für die Kirche schrieb. Auch Haydn pausirte nach seiner Mariazeller-Messe (1782 bis zum Jahre 1796.

Dem Verbot der instrumentalen Kirchenmusik folgte fast unmittelbar (1784) die Auflösung der uns bekannten (I. S. 54) Cäcilien-Congregation. Dieser seit 1725 bestehende Verein der „freien Tonkünstler",[5] feierte bis dahin noch immer das Fest seiner Schutzpatronin am 21. und 22. Nov. in der Metropolitankirche zu St. Stephan durch vortreffliche concertirende Vocal- und Instrumentalmusik. Auffallend ist nur der Umstand, daß, dem damaligen Zwang entgegen, nun auch weibliche Mitwirkung nicht ausgeschlossen war. Wir hören sogar von einer siebenjährigen Sängerin, die eine Motette vortrug und nach der Versicherung des Wiener Diarium (1771) „durch die Stärke ihrer ausgebenden Stimme, ihren angewandten Eifer und gesetztes Wesen ungemein bewundert wurde". Auch hier begegnen wir, wie früher beim Theater, einem Jubiläum, abgehalten im J. 1774 bei St. Stephan von der Cäcilien-Congregation zur Feier ihres 25jährigen Bestehens.[6] Noch im J. 1779 ist Hofkapellmeister Bonno als Dirigent der Musikaufführungen genannt. Das bei der Auflösung des Vereins vorhandene Vermögen von 7500 Gulden wurde vom

---

5 Als Gegensatz zu den „zünftigen", dem im J. 1782 aufgehobenen Spielgrafenamte unterstehenden Musikern, welche vorzugsweise Tanzmusik pflegten. (Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 10 und S. 11. Anm. 1.)

6 Wiener Diarium, Nr. 94.

Kaiser als Interessen-Genuß auf ewige Zeiten der Tonkünstler-Societät zugewiesen.[7]

Die hier und schon früher erwähnte Tonkünstler-Societät wurde im Jahre 1771 von dem damaligen kais. Hofcompositor (nach Reutter's Tode, 12. März 1772, Hofkapellmeister) Florian Gaßmann in der Absicht gegründet, durch jährliche musikalische Aufführungen und regelmäßige Jahresbeiträge der Mitglieder einen Fond zu gründen zur Unterstützung ihrer hinterlassenen Wittwen und Waisen. Der kaiserliche Hof bewilligte die kostenfreie Überlassung des Theaters (anfangs nächst dem Kärnthnerthor, dann nächst der Burg) zur Abhaltung von Akademien an zwei aufeinander folgenden Abenden in der Char- und Weihnachtswoche; die Kaiserin spendete als ersten Fond-Beitrag 500 Ducaten. Nebst dem rein menschlichen Zweck, den der Verein anstrebte, war die Gründung desselben auch für das Publicum von Bedeutung, welchem hier zum erstenmale Gelegenheit geboten wurde, Oratorien, Symphonien und ähnliche Werke von einem großen Musikkörper aufführen zu hören. Mit der ersten Akademie am 29. März 1772 im k. k. priv. Theater nächst dem Kärnthnerthor trat der Verein in die Öffentlichkeit.[1] Bis zu Ende des J. 1790 kamen von folgenden Componisten Oratorien und Cantaten zur Aufführung: Gaßmann, Hasse (3), Dittersdorf (3), Bonno, Haydn, Bertoni, Salieri, Starzer, Händel („Judas Maccabäus" 1779), Ulbrich, Fr. Hartmann Graaf, Albrechtsberger, Marianne Martines, Wagenseil, Gazzaniga, Traetta, Mozart (*Davidde penitente*, 1785), Anton Teyber, Leop. Kozeluch, Do-

---

7 Pohl, Denkschrift aus Anlaß des 100 jähr. Bestehens der Tonkünstler-Societät. 1871. S. 24.

1 Die beiden Aufführungen bei Gelegenheit der Säcularfeier des Vereins, April 1871, waren zugleich die letzten. Jährlich wurde dann dem Verein sein ihm zustehendes Recht von der Hofoper abgekauft bis im Jahre 1879 auch diese Begünstigung erlosch. Das Vereinsvermögen betrug im Februar gegenwärtigen Jahres (1880) in runder Zahl 755.000 Gulden öfstr. W., eine Summe, die zum größeren Theil die Aufführungen von Haydn's Oratorien erwirkten. Bei Reconstituirung des Vereins im J. 1862 nannte sich derselbe von da an in pietätvoller Dankbarkeit „Haydn-Verein".

menicus Mombelli, Righini. Ferner außer einer großen Anzahl von Chören, Gesangsoli, Werken für Kammermusik (darunter Mozart's Quintett A-dur mit Klarinette, 1789 zum erstenmale aufgeführt), Symphonien von Jos. Starzer, Franz Aspelmayer, d'Ordonez, von Kohaut, Joh. Sperger, Dittersdorf, van Swieten, J. C. Bach, Haydn und Mozart. Als Concertisten traten auf: Clavier — Mozart (3mal), die blinde Maria Therese Paradies, Josepha Auernhammer, der 10jährige Cäsar Scheidel. Violine — La Motte, Tomasini, Paisible, Janitsch, Jos. Zistler, Joh. Toeschi, Friedr. Eck, der Irländer Abraham Fisher, Anton Hoffmann, der junge Heinrich Marchand[2] (Schüler von Mozart's Vater), Jos. Otter (Schüler von Nardini), Fränzl (Vater und Sohn), Anton Wranitzky. Viola — C. Stamitz. Violoncell — Ignaz Küffel, Joh. Hoffmann, Joseph Weigl, Xaverio Marteau, Jos. Reicha, Charles Janson, Max Willmann. Contrabaß — der ausgezeichnete Johann Sperger (Kammermusiker des Cardinal Fürst Batthyány). Auch die Blasinstrumente, die damals namentlich concertirend verwendet wurden, bringen Namen von gutem Klang: Flöte — J. B. Wendling, Papendick, Gehring; Klarinette — Anton und Johann Stadler; Oboe — Colombazzo, Friedrich Ramm, Triebensee, Le Brun; Fagott — Jakob Griesbacher; Waldhorn — Zwirzina.[3]

Die Oratorien und Cantaten der Tonkünstler-Societät sind noch durch einige vereinzelte nicht unwichtige Aufführungen an verschiedenen Orten zu ergänzen. Es sind hier zu nennen: „Der Tod Jesu", Oratorium von Graun, erste Aufführung in Wien, 1784 am Charfreitage 9. April im protestantischen Bethause in der Dorotheergasse.[1] Das Wienerblättchen nennt uns

2 Mozart schreibt 1783 dem Vater, Marchand „solle sich recht auf das staccato begeben, denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen".

3 Näheres über den Verein siehe bei Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien 1869. S. 14 ff. — Pohl, Denkschrift bei Gelegenheit der Säcularfeier 1871.

1 Vordem Kloster der Klarisserinnen oder Königskloster, den Protestanten 1783 eingeräumt und am 30. Nov. eröffnet.

als Solisten die Mitglieder der Oper, die Cavalieri und Teyber, Tenorist Adamberger und Bassist Hofmann. Dasselbe Oratorium wurde (nach Zinzendorf's Tagebuch) im J. 1787, ebenfalls am Charfreitag, 6. April in den Nachmittagsstunden vor und nach der Predigt von 3 bis 6 Uhr wiederholt. Außerdem brachte es Stadler d. Ä. in seiner Akademie im National-Hoftheater 1785, 17. März zur Aufführung. — *La Passione di nostro Signor Gesu Christo*, Oratorium, Poesie von Metastasio, Musik von Giov. Paisiello, im Nat.-Hoftheater 1784 am Pfingstsonntag 30. Mai (Zdf.). — Klopstock's „Morgengesang am Schöpfungstage", Cantate von C. Ph. Emanuel Bach, im Nat.-Hoftheater in der Fastenzeit 1785.[2] — Zum Benefice der italiänischen Sängerin Signora Morelli: *Il convito di Baldassare*, musikalisches Oratorium in 2 Akten mit Chören und Theaterverzierungen,[3] Worte von J. B. de Lorenzi, Musik von verschiedenen Meistern, im Nat.-Hoftheater 1788, Febr. 3mal aufgeführt. — „Acis und Galathea", Pastorale von Händel, mit vermehrter Instrumentation von Mozart, von ihm selbst zu seinem Benefice gegeben im Nov. 1788 im Saale des Hoftraiteurs Jahn.[4] Die Soloparthien sangen die Cavalieri, Tenorist Adamberger und Bassist Gsur. — Daß der musikliebende Adel auch hier nicht zurückblieb, werden wir später erfahren.

Den Oratorien-Aufführungen reihen sich die Musikalischen Akademien[1] an. Die früher erwähnten (I. S. 91) regelmäßi-

2 Wienerblättchen 1785. 7. April. Der Clavierauszug, von Bach selbst arrangirt erschien damals bei Artaria.

3 Costümes, Dekorationen, also in Action, wie einige der Händel'schen Oratorien. Zinzendorf schreibt: »*Les habillemens avoit du luxe et les decorations pas mal.*

4 Himmelpfortgasse Nr. 965, neu Nr. 6. Es ist die erste vorfindliche Ankündigung einer Akademie in diesem Saale, der anfangs mehr für Bälle benutzt wurde (vergl. I. 105. Anm. 42). Eine Notiz der Allg. Mus. Ztg. (1804, S. 470) beschreibt den Saal als nicht hoch genug und zu schmal und höchstens 400 Zuhörer fassend (was auch zutrifft). Das Haus gehörte Jahn von 1796 bis 1812 und ist gegenwärtig (1880) im Besitz der ersten ungar. allg. Assecuranz-Gesellschaft, die den Saal sammt Nebengemächern für ihre Bureaux einrichtet.

1 Ausführliches siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, wo auch über die aufgetretenen Künstler die nöthigen biogr. Notizen gegeben sind.

gen Akademien im Theater nächst der Burg gingen in den 70er Jahren ein. Etwa die letzten die stattfanden, wurden im April 1776 vom abgedankten Orchester der Oper zu eigenem Vortheil veranstaltet. Noch werden wohl einige Akademien auch im priv. Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthore namhaft gemacht, z. B. 1774 der Virtuose und Componist Stamitz der Jüngere, der zum erstenmale sich auf der *Viole d'amour* hören ließ; der Violinspieler Janisch, Cellist Reicha in 1778, doch zogen es die Virtuosen vor, lieber in den Zwischenakten der Schauspiele aufzutreten, so der berühmte Contrabaß-Virtuose J. Kämpfer aus Ungarn, die Harfenspielerin Mme Varenne (1780 u. 81). Nun aber finden wir fast durchwegs nur selbstständige Akademiegeber mit steter Zuziehung eines Orchesters. Wien war in dieser Zeit der bevorzugte Sammelplatz für Künstler und so begegnen wir nach jeder Richtung bedeutenden Namen, deren Nennung selbst bei mäßiger Auswahl zur Genüge beweist, wie reich das Wiener Musikleben damals bestellt war. Als Lokale der Aufführung dienten die beiden Theater der innern Stadt, der uns bekannte Saal „Zur Mehlgrube" am Neu-Markt (I. 105, Anm. 53), das Casino im Trattnerhof am Graben[1a] und der Saal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse, der jedoch vorerst, wie früher erwähnt, mehr für Bälle benutzt wurde.

Unter den Sängerinnen mit eigenen Akademien finden wir gleich anfangs drei berühmte Namen: Mara, Banti und Todi. Gertrude Elisabeth Mara, geb. Schmähling, preuß. Kammersängerin, die sich vordem, kaum 8 Jahre alt, als Violinspielerin in Wien hören ließ: B.-Th.[2] 1780, 22. Sept. Sie sang Arien von Pugnani und Naumann; ihr Mann, Johann Mara, von dem sie sich später trennte, spielte ein Celloconcert seiner Composition.[3] (Programmzettel.) — Brigida Giorgi-Banti, Toch-

---

1a Außer den Concerten für die Abonnenten des Casino und den später erwähnten Akademien gab es dort auch regelmäßige Concerte gegen Erlagsgeld. Entrée ohne Unterschied 1 fl. (Wienerblättchen 1785).

2 Es werden in diesem Abschnitte die folgenden Abkürzungen genügen: **B.-Th** = Burgtheater (damals National-Hoftheater), **K.-Th** = Kärnthnerthor-Theater (damals Schauspielhaus nächst dem Kärnthnerthor).

3 Siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien. S. 103. Ausführliches über ihren langjährigen Aufenthalt in England, siehe Pohl, Haydn in London, S. 339 bis 347. — Die Sängerin sagt in ihrer Selbstbiographie, mitgetheilt

ter eines armen venetianischen Gondelier (Giorgi),[4] mit dem Tänzer Banti vermählt: K.-Th. 1781, 86 und zweimal in 87. In ihrer vorletzten Akademie (2. Juni) spielte der Franzose Fayard, in Diensten des Königs von Preußen, ein Violaconcert und sang der Sopranist Pietro Sartorini. (Programmz.) — Maria Franziska Todi, berühmte Mezzo-Sopranistin, die durch ausdrucksvollen Vortrag imponirte: Mehlgrube, 1781, 28. Dec. und 1782, 3. März.[5] — Aloysia Lange, Mozart's erste Liebe, nun an den Hofschauspieler Lange vermählt und damals beim deutschen Singspiel angestellt: B.-Th. 1783. Sie sang nebst einem neuen Rondo von Mozart die von ihm 1778 in Mannheim für sie componirte Arie »*Non sò d'onde viene*«. („Welche Erinnerungen mögen da in ihm wach geworden sein!" schreibt O. Jahn.)[6] — Madame Nicolosi, „unter dem Namen Cesarini berühmt": B.-Th. 1783. Sie führte eine Cantate „Angelika und Medor" zu 4 Stimmen auf „von völlig neuem Geschmack und noch niemals vernommen", Musik von Minico und Cimarosa. (W. Ztg.) — Anna Selina Storace von der italienischen Oper in Wien, für die Mozart die Rolle der Susanne und eine Scena mit Rondo (K. 505) schrieb: B.-Th. 1784 und 85;[7] K.-Th. 1787. In der ersten Akademie (18. März), dessen Programm uns das Wienerblättchen mittheilt, wurde von Sardi ein Concert auf dem

---

von Riesemann (Allg. mus. Ztg. 1875), sie wäre im Frühjahr 1781 nach Wien gekommen. Gleich darauf heißt es: „Ich hatte auch nachher die Gnade, mich der Kayserin Mutter zu Füßen zu legen". Der Todestag der Kaiserin (29. Nov. 1780) und das Datum des Concertes berichtigen den Irrthum.

4 Diese ebenfalls berühmte Sängerin, für die Haydn in London eine Arie schrieb, hatte ein wechselvolles Leben. In einem Pariser Kaffeehause „entdeckt", endete sie ihr ruhmvolles Leben, kaum 50 Jahre alt, im Arbeitshause zu Bologna. Über ihren Londoner Aufenthalt siehe Pohl, Haydn in London, S. 250 f. Zinzendorf schreibt 1781: *Voix très agréable;* 1786: *la Giorgi B. chanta comme les anges.*

5 Zinzendorf hörte sie bei Me. d'Oxenhausen »*elle chanta extremement bien*«. Todi und Mara trafen sich bald darauf in Paris, wo der Meinungsstreit über Beider Werth das bekannte artige Wortspiel veranlaßte.

6 Das ausführliche Programm theilt Jahn mit (Mozart Bd. I. S. 724). Gluck wohnte dem Concert bei. „Er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle zum Speisen ein". (Mozart an den Vater, 12. März.)

7 Das Wienerblättchen, 1785, sagt wörtlich: Morgen (20. März) wird Me. Storace im k. k. Nat.-Hoftheater ein großes Concert mit Beyfall geben.

Forte-Piano vorgetragen. Ferner spielte John Abraham Fisher ein Violinconcert und führte 3 Symphonien auf, sämmtlich eigene Compositionen. Storace hatte diesen excentrischen Irländer in Wien geheirathet, trennte sich aber sehr bald von ihm; überdies fand es Fisher für gerathen, Wien zu verlassen, nachdem ihm der Kaiser wohlmeinend eine Luftveränderung angerathen hatte. In ihrer Abschieds-Akademie (23. Febr.) sang Storace eine Arie von Anfossi (nicht von Bach, wie die Wiener Zeitung angiebt) mit unterlegtem deutschem Text: „Schwer drückt es meine Seele, dich Kaiserstadt zu lassen".[8] — Luigia Laschi, verehel. Monbelli, von der italienischen Oper: B.-Th. 1785. — Von den Sängerinnen des deutschen Singspiels gaben noch Akademien Therese Teyber 1783 und das Geschwisterpaar Elisabeth und Franziska Distler (1788); in letzterer spielte der oft gerühmte und schon erwähnte Violinist (Jos.) Zistler, Kammermusikus des Fürsten Grassalkovics. (Die Cavalieri sang oft, aber nur in den Akademien Anderer.) — Sehr schwach sind die Sänger vertreten. Ludwig Fischer, ausgezeichneter Bassist vom deutschen Singspiel, Mozart's Osmin: B.-Th. 1784, Stadtth. 1787. In letzterer Akademie (21. März) sang er die von Mozart für ihn componirte Arie *Non sò d'onde viene* (K. 512) und die populäre Romanze „Zu Steffen sprach im Traume"[9] aus Umlauff's Singspiel „das Irrlicht". (Programmz.) — Peter Tarnoli, Tenorist, Kammersänger des Kurfürsten von Pfalzbaiern: Mehlgrube, 1786. Es sang auch seine zwölfjährige Tochter Katharina, die vordem sich in Frankfurt, Weimar, Leipzig und Dresden hören ließ. — Sgr. Concialini, Sopranist des Königs von Preußen: K.-Th. 1787.

Von Akademien, ausschließlich oder vorzugsweise mit Vokalmusik, sind noch zu nennen: Georg Benda, herzogl. goth. Kapellmeister: B.-Th. 1779, 14. März. Er führte Stücke auf aus seinen Opern „Romeo und Julie" und „Georg Walder"; sein Sohn Friedrich Ludwig wirkte als Sänger mit. Privatim ließ

8 Zinzendorf schreibt: *Le Duo de la Cosa rara fut repété trois fois; son compliment allemand tiré des Equivoci fesoit un joli air.* Wie sehr die muntere Sängerin von Zinzendorf gelobt wurde, sahen wir bei der Oper.

9 Clavier-Variationen darüber waren lange unter Mozart's Namen verbreitet, bis endlich der wahre Componist, Anton Eberl, sich zeigte. (Köchel, Chronol. Verz. d. Werke Mozart's S. 530, Nr. 288.)

er sich auch als Violinspieler hören. Er besuchte Wien in Begleitung seiner Frau Felicitas Agnesia, geb. Rietz, einer vortrefflichen Sängerin.[10] — Max Willmann, Cellist aus Bonn[11]: B.-Th. 1785. Er führte am Namenstage Haydn's (19. März) dessen „hier noch nicht gegebene Oper“ *L'Isola disabitata* als Akademie auf.[12] — Kapellmeister Vincenz Martin: K.-Th. 1787. Es kamen von seiner Composition zur Aufführung eine Cantate für drei Frauenstimmen und Stücke seiner damals so beliebten Oper *Una cosa rara*. (Concertz.)

Die Geige, diese Heerführerin der Instrumente, bringt uns u. A. mit folgenden Virtuosen in ihren eigenen Akademien zusammen: Carl Michael Ritter von Esser, erster Violinist der Kapelle zu Kassel: B.-Th. 1780, 2mal; Mehlgrube, 2mal. Er spielte Concerte seiner Composition auf der Violine und der Viole d'amour, auch „ein Solo auf der gesponnenen G-Saite allein, ohne die andern Saiten zu berühren“.[12a] (W. Ztg. October und November.) — Regina Strinasacchi aus Mantua: B.-Th. 1784 2mal. Das erstemal hörte sie Zinzendorf (*Elle joua du violon en perfection*). Für das junge und muntere Mädchen schrieb Mozart zu ihrem zweiten Auftreten (29. April) eigens eine Sonate (K. 454) und spielte den Clavierpart selbst und rühmt sie dem Vater (Brief dat. 24. Apr.) „als eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem

---

10 Sie trennte sich bald von ihm und trat 1797 in Reval mit ihrem fünften Manne auf. Gluck hörte sie in Wien in einer Gesellschaft singen und erklärte „ihre Methode bezeuge daß sie aus der Schule des berühmten Stephanie sei, der sie viele Ehre mache. So müsse man singen wenn man die alte wahre Art des guten und natürlichen Gesanges hören lassen wolle“. (Cramer's Magazin d. M. 1783, S. 354. Hanslick, Gesch. d. W. Concertw. S. 109). Als man der Sängerin bei einer andern Gelegenheit Haydn vorstellte, flog sie ihm plötzlich um den Hals und rief überlaut: Ach mein Haydn! sind Sie es . . .

11 Max und seine Frau, geb. Tribolet, wurden 1794 von Schikaneder engagirt. (Thayer, Beethoven, Bd. II. S. 58.)

12 Das Wienerblättchen sagt weiter: „die einzige (!) Oper die dieser beliebte Kompositor nach einem italiänischen Text in Musik gesetzt. Wahre Musikliebhaber bedürfen keiner Einladung, um an diesem Tage sich zahlreich einzufinden“.

12a Daß dieser seinerzeit vielgepriesene „Chevalier“ sich auch „mit dem Munde künstlich pfeiffend auf eine besondere geschickte Art“ hören ließ, macht seinen Künstlerruhm doch etwas bedenklich.

Spiel".[13] — Felix Janiewicz, aus Wilna gebürtig: B.-Th. 1785, 25. Febr. (Wienerblättchen.) — Der damals elfjährige Heinrich Marchand aus Mannheim: B.-Th. 1785. Die Akademie war am 2. März (Wienerbl.), also zu einer Zeit, wo Leopold Mozart, der auf Besuch in Wien weilte, Gelegenheit hatte, sich an dem glänzenden Auftreten seines Schülers, der sich später mehr dem Clavier zuwandte, zu erfreuen. — Giovanni Mane Giornovichi (Jarnowick), geb. zu Palermo (oder, nach Gyrowetz, auf einem Schiffe in den Gewässern von Ragusa): K.-Th. 1786. Dieser Lieblingsschüler Lolli's besuchte Wien auf der Durchreise von Petersburg nach Paris. Sein reizbares Temperament trieb ihn von Ort zu Ort; er starb beim Billardspiel 1804 in Petersburg. Seine Concerte (sagt Kelly, der ihn mit La Motte vergleicht) schlossen meistens mit einem variirten russischen Thema, während Janiewicz ein polnisches wählte. Beide spielten in London in den Benefice-Concerten Haydn's.[14] — Klara Lausch: K.-Th. 1787. Diese Violinspielerin (vielleicht aus der Familie des Wiener Musikalienhändlers Lausch), obwohl nirgends erwähnt, war dennoch im Stande, in ihrer Akademie sich mit einem Concert von Dautrice und „dem beliebten Violinconcert von Giornovichi, welches er vor einem Jahre mit so vielem Beifall gespielt hat", hören zu lassen. (Programmz. — Franz Jos. Clement, der achtjährige „Wunderknabe", ein Wiener Kind: Trattner's Casino 1788, 11. Apr., und B.-Th. zweimal 1789. Nach der Wiener Zeitung (30. April) trat er in seiner ersten Akademie „unter Anführung seines Vaters" auf, begleitete seine Mutter, die eine Concertarie von Anfossi sang, auf der Violine und spielte „ein starkes Concert" von Anton Stamitz. Dieselbe Zeitung (1789, Nr. 38) feierte ihn mit einem Gedicht.

---

13 Während ihres Aufenthaltes in dem heiteren Wien scheint sie auch Haydn's, ihrem Wesen so recht zusagende Musik schätzen gelernt zu haben, denn wir lesen daß sie in Ludwigsluft bei Hofe und bei der Frau von Ranzow dessen Quartette mit der ihr eigenen Naivität und Laune spielte und sich auch in Hamburg „mit einem vortrefflichen Solo von Haydn durch ihr zartes und ausdrucksvolles Spiel viel Lob erwarb". (Cramer's Mag. Bd. II. S. 353 und 346.)

14 Über seinen Aufenthalt in London siehe Pohl, Haydn in London, S. 34 f. Zinzendorf schreibt 22. März: *il joua un concert de violon avec beaucoup de grace et de douceur.*

Er trat von hier aus seine erste große Kunstreise an, die einem Triumphzuge glich und ihn auch nach London führte, wo er bereits mit einem Concerte und einer Symphonie eigener Composition hervortrat und auch im Quartett spielte.[15]

Das Violoncell sehen wir durch wenige aber geachtete Namen vertreten. Ignaz Küffel: K.-Th. 1782; Francesco Zappa aus Mailand: Mehlgrube 1782; Jos. Weigl (gleich Küffel uns aus Esterház bekannt) vom Orchester der ital. Oper: B.-Th. 1785. — Max Willmann mit seinen zwei Schwestern[16]: K.-Th. 1787, 17. März. Der Bruder spielte ein Celloconcert; die ältere Schwester (Marianne) spielte ein Concert von Mozart, von dem sie einigen Unterricht genossen hatte. (Es war dies das einzigemal, daß in Wien in den 80er Jahren und weiter hinaus eines seiner Concerte von fremder Hand gespielt wurde.) Die jüngere Magdalena, eine Schülerin Righini's), die im Dec. 1786 im deutschen Singspiel zum erstenmal aufgetreten war, sang Arien von Cherubini und Martin. Zwei Damen unterstützten die Geschwister durch ihre Mitwirkung; die eine spielte ein Concert auf „einer ganz neu verbesserten Leyer", die andere sang ein polnisches Rondo.

Die Blasinstrumente, die heutzutage in Concerten nur noch selten als Soloinstrument verwendet werden, spielten in jener Zeit, wo sie obendrein im Clavier keinen verdrängenden Nebenbuhler zur Seite hatten, eine um so größere Rolle. Für die Klarinette sehen wir Anton Stadler d. Ä., für den Mozart sein reizendes Quintett (K. 581) schrieb: B.-Th. 1784 und 88. In der ersten Akademie (23. März) wurde nach Angabe des Wienerblättchen „eine große blasende Musik von ganz besonderer Art von der Composition des Herrn Mozart gegeben" (etwa eine der in Wien componirten Serenaden, K. 375, 388). In der zweiten Akademie (20. Febr.) kam die Cantate „Ariadne auf Naxos" von Reichardt zur Aufführung und spielte Stadler ein

15 Über seinen dortigen Aufenthalt siehe Pohl, Haydn in London, S. 38. Sein nicht uninteressantes Reise-Album, im Besitz der kais. Hofbibliothek, ist besprochen in den Signalen, Leipzig 1868, Nr. 52. Bekanntlich war er der Erste, der Beethoven's Violinconcert im J. 1806, 23. Dez. öffentlich vortrug. (Nottebohm, Them. Verz. der im Druck ersch. Werke Beethoven's, S. 58.)

16 Der Programm-Zettel sagt: Zum Vortheile dreier Geschwister Namens Willmann. Über Magdalena siehe Thayer, Beethoven Bd. I. S. 185,

Concert auf der Baß-Klarinett, „einer neuen Erfindung und Verfertigung des Hofinstrumentenmachers Theodor Loz". (Das Instrument war in der Tiefe um zwei Töne vermehrt.) — Die Oboe bringt vier Namen, von denen wir den ersten in Esterház trafen, die andern aber weithin berühmt waren. Vittorino Colombazzo: B.-Th. 1784; K.-Th. 1787. In letzterer Akademie wurde eine Cantate „Debora" aufgeführt; Colombazzo spielte ein Concert und die obligate Oboe zu einer Arie, sämmtliche Compositionen von Kirzinger, in Diensten des Fürsten Thurn und Taxis. (Programmz.) — Ludwig August Le Brun und seine Frau, geb. Danzi: B.-Th. 1785 dreimal.[17] — Friedrich Ramm: K.-Th. 1787. — Joh. Christian Fischer, gleich Ramm von Mozart oft erwähnt: K.-Th. 1787. Er spielte zwei Concerte eigener Composition, eine französische Ariette mit Variationen (über Marlborough, sagt Zinzendorf) und auf Verlangen Variationen über seinen Menuet, der schon 1766 Furore machte, den auch Mozart für Clavier variirte (K. 179) und mit Vorliebe in seinen früheren Concerten spielte.[18] — Auch mit ausgezeichneten Waldhornisten bringen uns zwei Akademien zusammen. Karl Türrschmidt und Joh. Palsa: K.-Th. 1782; Ignaz und Anton Boeck: K.-Th. 1787. Die beiden Letzteren bliesen ein Doppelconcert von Rosetti, „wobei im Adagio doppelte Töne auf Einem Waldhorn zu hören sind". (Programmz.) — Die Harfe ist nur durch Josepha Müllner, später verehel. Gollenhofer und „Hof-Harfenmeisterin", repräsentirt: B.-Th. 1782, 84 und 88. Bei ihrem ersten Auftreten zählte sie erst 15 Sommer. Ihr zweites Auftreten begleitete sie mit der Bitte an das Publikum, „ihr stille Aufmerksamkeit gönnen zu wollen, um desto sicherer urtheilen zu können, welchen Grad von Vollkommenheit ihrer Kunst sie seither erreicht habe". (Wienerblättchen.) Beim dritten

---

17 Zinzendorf, 23. Febr.: *au concert entendre Le Brun du hautbois parfaitement bien et sa femme chanter assez mal.* Dagegen findet sich ein sehr günstiges Urtheil über die Sängerin bei Jahn, Mozart, I. 381.

18 Mozart hatte ihn 1766 in Holland gehört und er machte damals auf den Knaben wie auf alle Welt einen sehr günstigen Eindruck. Ganz anders war es jetzt als er ihn in Wien hörte. Das Bild das er dem Vater (Brief, 4. April) von Fischer als Componist und Virtuose entwirft, war nichts weniger als schmeichelhaft. Fischer lebte seit 1768 bis zu seinem Tode (1800) in London. Über sein Leben in England siehe Pohl, Haydn in London, S. 331—35.

Auftreten spielte sie ein Concert von Schenk und phantasierte auf der Pedalharfe. (Programmz.)[19]

Stiefmütterlich sah es mit dem Clavier aus.[20] Neben Mozart gaben nur drei Einheimische eigene Akademien. B. Kozeluch, der vortreffliche und gesuchte Lehrer, wie auch Steffan und Summer scheinen nie öffentlich gespielt zu haben. Des ersteren Schülerin, die blinde Therese Paradies, spielte nur in zwei Akademien der Tonkünstler-Societät, beidemal Concerte ihres Lehrers. Von den auswärtigen Künstlern beabsichtigte wohl Clementi im Frühjahr 1782 eine Akademie zu geben, ließ aber davon ab, nachdem ihm Mozart zuvorgekommen war; bleiben somit nur noch die zwei früher genannten, Sardi[21] und Marianne Willmann. Eigene Akademien aber gaben Eberl, die Aurnhammer und der junge Scheidl. Anton Eberl, damals 18 Jahre alt: B.-Th. 1784 und 85. Nach der Versicherung des Wienerblättchen (1784) war es ihm darum zu thun, „in seiner Akademie Rechenschaft von dem Fortschritt seiner Kunst auf dem Forte-Piano zu geben". (Er muß also schon vordem irgendwo gespielt haben, worüber der Nachweis fehlt.) Er begleitete bekanntlich die Wittwe Mozart auf ihrer Kunstreise im J. 1796 als ausübender Künstler. — Josepha Aurnhammer: B.-Th. 1785. (Wienerbl.) Auch sie war eine Schülerin von Kozeluch, suchte aber auch von Mozart zu profitiren. Er nennt das „dicke Fräulein" zwar „ein Scheusal", gesteht aber, daß sie „zum Entzücken spielt, nur geht ihr der wahre feine singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles". (Brief an den Vater 1781, 27. Juni.) Mozart widmete ihr sogar 6 Sonaten, die ersten

---

19 Weiteres siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, S. 131, Anm. 1.

20 Über das Clavierspiel in Wien zu jener Zeit siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien S. 120 ff.

21 Nicht zu verwechseln mit dem damals ebenfalls in Wien anwesenden Operncomponisten Giuseppe Sarti. Das Programm, wie es das Wienerblättchen mittheilt, unterscheidet auch sehr wohl: Arie, Musik von dem berühmten Kapellmeister Sardi (hier ist der Druckfehler evident). Rondo für Gesang von Herrn Sardi (wie auch beim Clavierconcert). Etwaige Zweifel löst die Thatsache daß dann bei Artaria im Stich 3 Clavierstücke mit obligater Violine von Giuseppe Sardi erschienen: *1. Variazioni dell opera La Grotta di Trofonio. 2. Sonata, op. II. 3. Giulio Sabino ed Epponina. Sonata caratteristica, camposta dal Sig. Giuseppe Sardi. Maestro di Cembalo. opera Ima.*

Werke, die Artaria 1781 von ihm verlegte (als op. 2). In 1788 spielte sie in der Akademie der Tonkünstler-Societät. — Cäsar Scheidl, ein elfjähriger Knabe: K.-Th. 1787 und 88. In beiden Akademien spielte er ein Concert seines Lehrers Preindl und phantasierte dann „ganz allein auf dem Forte-Piano". In der ersten Akademie spielte der ausgezeichnete Virtuose Johann Sperger ein Concert eigener Composition auf dem Contrabaß. Im December 1786 spielte Scheidl in der Akademie der Tonkünstler-Societät.

So stehen wir nun vor Mozart, der in Wien seine 17 letzten Clavierconcerte schrieb und durch ihren Gehalt und Vortrag, sowie durch sein freies Phantasiren (eine damals für Wien neue Erscheinung) Kenner und Laien entzückte. Sein erstes öffentliches Auftreten als Clavierspieler war in der Akademie der Tonkünstler-Societät 1781, 3. April — zugleich das erstemal überhaupt, daß in Wien ein Clavierconcert öffentlich gespielt wurde.[22] In 1782, 3. März war seine erste eigene Akademie; 1783 gab er zwei Akademien im B.-Th. (das Programm des ersten Abend, 22. März, theilt Jahn nach Mozart's Brief vom 29. März in Bd. I. S. 724 mit). In 1784 trat er am häufigsten auf, denn außer 6 Subscriptions-Abenden im Casino (wovon 3 auf die Unternehmung des Clavierspielers Richter aus Holland fielen, dem die Noblesse nur unter der Bedingung zusagen wollte, daß Mozart spielen würde) und einem Abend im Theater,[23] spielte er (wie er dem Vater am 20. März schreibt) vom 26. Febr. bis 3. April 5mal bei dem russischen Gesandten Fürsten Gallizin und 9mal bei Graf Johann Esterhazy, im Ganzen also 22mal. 1785 gab er 3 Akademien im Saale zur

22 Mozart war damals noch „in wirklichen Diensten des Erzbischofs von Salzburg". Mozart spielte noch zweimal 1783 und 85 in diesen Akademien.

23 Das Programm der am 1. April gegebenen Akademie giebt das Wienerblättchen: 1. Große Symphonie mit Trompeten und Pauken. 2. Arie, ges. von Adamberger. 3. Wird Hr. Kapellm. Mozart ein ganz neues Concert auf dem Forte Piano spielen. 4. Eine ganz neue große Symphonie. 5. Arie, ges. von Mlle. Cavalieri. 6. Wird Hr. Kapellm. Mozart ein ganz neues großes Quintett spielen. 7. Arie, ges. von Marchesi d. ä. [nicht der berühmte]. 8. Wird Hr. Kapellm. Mozart ganz allein auf dem Forte Piano phantasieren. 9. Zum Beschluß eine Symphonie [Wohl nur das Finale der vorgehenden?] Außer den den 3 Arien ist alles von der Composition des Hr. Kap. Mozart. [Das Quintett war das mit Blasinstrumenten, Es-dur (K. 452)].

Mehlgrube[24] (der ersten, am 11. Febr., wohnte der in Wien anwesende Vater bei); in 1786 folgten noch 3 in der Fasten und 4 im Advent im Casino, alle im Subscriptionswege.[25]

Außerdem spielte Mozart im Verlauf dieser Jahre noch in vielen Häusern des hohen Adels; so z. B. (außer den genannten) beim Fürsten Kaunitz, Grafen Zichy, Baron van Swieten rc.; ferner in den Akademien der Sängerinnen Lange, Therese Teyber, Luigia Laschi und (wie oben erwähnt) der Violinspielerin Strinasacchi.[26]

Die Subscriptions-Akademien im Advent 1786 waren die letzten, die Mozart veranstaltete. Wohl mag er noch in hohen Kreisen öfters gespielt haben (Zinzendorf hörte ihn z. B. am 10. Febr. 1788 beim venetianischen Gesandten), doch öffentlich scheint er (eine einzige, weiter unten erwähnte Ausnahme abgerechnet) nicht einmal in Akademien Anderer aufgetreten zu sein. Jahn meint zwar (Mozart I. 731), der Umstand, daß Mozart im J. 1788 die 3 großen Symphonien componirte, lasse vermuthen, daß sie für weitere Akademien bestimmt gewesen seien, doch fehlt darüber jeder Anhaltspunkt. Diese seine Haupt-Einnahmequelle war offenbar versiegt und veranlaßte, wie auch Jahn bemerkt, zunächst seine beiden Reisen nach Deutschland. Es kam eben so wie es der besorgte Vater auch hier vorausgesagt hatte, indem er ihn bei Begründung des eigenen Hausstandes in 1781 vor dem Wankelmuth des Publicums warnte, worauf ihm der Sohn (Brief, 2. Juni) damit zu beruhigen suchte, daß sein Fach in Wien zu beliebt sei, „als daß ich mich nicht souteniren sollte. Hier ist doch gewiß das Clavierland! — und dann — lassen wir es zu, so wäre der Fall erst in etlichen Jahren, eher gewiß nicht, unterdessen hat man sich Ehre und Geld gemacht." — Die „etlichen Jahre" waren bereits um. Ehre hatte er eingeheimst,

---

24 In einer dieser Akademien führte Mozart eine Symphonie auf von dem damals jungen noch unbekannten Gyrowetz und führte ihn selbst dem Publikum vor (Biogr. d. A. Gyrowetz, S. 11).

25 Seine Subscribenten zählten zu der erlesensten Gesellschaft Wiens, höchste Adel, Gesandte, hohe Staatsbeamte und Gelehrte. Eine Liste derselben vom J. 1784 theilt Jahn mit (Mozart, I. 725. Anm. 51; siehe auch Nohl, Mozartbriefe, Ausgabe I. Nr. 331).

26 Ausführliches über Mozarts Auftreten als Clavierspieler, siehe Jahn, Mozart I. 723 ff.; Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, S. 122.

auch die Einnahme reichte soweit, um ihn wenigstens über'm Wasser zu halten. Daß aber in Wirklichkeit den höheren Kreisen das frühere warme Interesse für Mozart als ausübenden Künstler abhanden gekommen war, bezeugt zur Genüge eine Stelle in den, erst in jüngster Zeit veröffentlichten Briefen Mozart's.[27] Abermals durch die Krankheit seiner Frau in drückendste Noth versetzt, schreibt er am 12. Juli 1789 an Puchberg, seinem Freunde und Ordensbruder und unermüdlichen Helfer in der Noth, daß er trotz seiner „elenden" Lage sich entschlossen habe, Subscriptions-Akademien bei sich zu geben; „ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!" Es war allerdings im Monat Juli, ein zu allen Zeiten wenig einladender Zeitpunkt für Concerte.

Aber, wie oben gesagt, Wien sollte ihn doch noch einmal öffentlich hören. Er hatte im Januar 1791 sein letztes Clavierconcert (K. 595) geschrieben, „das wohl gewiß für ein Fastenconcert bestimmt war", sagt Jahn (I. 731). Dies war zwar nicht der Fall, doch folgte Mozart der Einladung des Klarinettisten Joseph Bähr (recte Beer), in dessen Akademie im Jahn'schen Saale am 4. März mitzuwirken. Nach der Wiener Zeitung (12. März) bestand das Publicum „mehrentheils aus Kennern" (der Klarinette), bei denen sich der berühmte kais. russische Kammermusikus „allen Beyfall erwarb". Was Mozart betrifft, so „spielte er ein Concert auf dem Forte-Piano (vielleicht das erwähnte) nnd jedermann bewunderte seine Kunst sowohl in der Composition als Execution, wobey auch Me. Lange durch etwelche Arien das Spiel vervollkommnete". Somit erschien Mozart an diesem Tage zum letztenmale vor einem Publicum, daß ihm einst begeistert zugejubelt hatte und ihm jetzt, nach Verlauf von vollen vier Jahren, wenigstens die Anerkennung nicht versagte.

Gedenken wir zum Schlusse noch der, im Verlauf sämmtlicher Akademien aufgeführten Symphonien. Als Componisten sind genannt: Riegl, Kozeluch, Dittersdorf, J. A.

---

27 Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum großen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausg. von G. Nottebohm. Breitkopf und Härtel, 1880. (Die erwähnte Stelle steht S. 13.)

Fisher, Pleyel, Eybler, A. Wranitzky, Winter. Mozart ist einigemal, Haydn aber am häufigsten vertreten.

Mit der Einführung von Dilettanten- oder Liebhaberconcerten betrat das Musikleben in Wien einen neuen Weg, der schließlich zur Gründung unserer modernen musikalischen Gesellschaften führte.[1] Philipp Jacques Martin aus Regensburg[2] war der erste Unternehmer dieser Art in Wien. Er kündigte seine großen Dilettanten-Concerte für den Winter 1781/82 an; sie fanden jeden Freitag Abends im Saale „zur Mehlgrube" statt. Das Orchester bestand, mit Ausschluß der Blasinstrumente, nur aus Liebhabern. Für den Sommer 1782 hatte Martin vom Kaiser Joseph die Erlaubniß erwirkt, zwölf Concerte im kais. Augarten und vier große Serenaden auf den Plätzen der inneren Stadt abhalten zu dürfen. Die Concerte im Augarten[3] fanden an Sonntagen Nachmittags im Saale des mittleren Gartengebäudes statt. Vor und nach dem Concert promenirten die Besucher in den weitläufigen Anlagen des schönen Parks. Martin war vorsichtig genug, sich mit Mozart zu verbinden, der im ersten Concerte, 26. Mai, mit der Auernhammer sein Concert in Es-dur für zwei Claviere (K. 365) spielte und eine seiner Symphonien aufführte. Unter den Zuhörern befanden sich Erzherzog Maximilian, die Gräfinnen Thun und Wallerstein und Baron van Swieten.[4] Ob Mozart weiterhin noch auftrat,

---

1 Ausführliches über jene Dilettanten-Concerte siehe Hanslick, Geschichte des Wiener Concertwesens S. 69 f, O. Jahn, Mozart, Bd. I., S. 722; Nohl, Mozart's Briefe, Mai 1782; Fr. Nicolai Reise, IV, S. 552 f.

2 Über Martin siehe Mozart's Briefe, 29. Mai 1782.

3 Kaiser Joseph ließ diesen, von seinem Großonkel Joseph I. angelegten Park neu herrichten und baute für sich ein einfaches Häuschen, das Kaiser- oder Josephstöckl genannt. Am 30. April 1775 gab er bekanntlich den Park, nun Augarten genannt, dem Publikum frei. Nach dem Wiener Blättchen (1784, S. 23) wurde das Hauptgebäude beim Eingang mit 13 Tafelzimmern am 1. Mai 1784 dem schon erwähnten Trakteur aus Schönbrunn Ig. Jahn zur Bedienung des Publikums überlassen; das erstemal daß dessen Name öffentlich genannt wird. Noch 1813 veranstaltete er mit Wranitzky vom Orchester der Hofoper 6 abonnirte Morgen-Concerte im Musiksaale obigen Gebäudes. (W. Allg. mus. Ztg. 1813, Nr. 30.

4 Mozart an seinen Vater, Brief vom 29. Mai 1782.

ist nicht nachzuweisen; Martin's Dilettanten-Concerte aber werden noch im Juni von der Wiener Zeitung (Nr. 44 und 47) angezeigt.[5] Der Augarten war zu dieser Zeit „mit einer großen Menge aller Stände angefüllt“, um so mehr, da auch der Kaiser (wie die W. Z. regelmäßig berichtet) eigens von seinem Sommeraufenthalt zu Laxenburg hereinfuhr und sich unter die bunte Menge mischte und auch im Augarten speiste. Die Concerte wurden daselbst im J. 1785 fortgesetzt, aber unter der Regie angesehener Dilettanten und in die Frühstunde verlegt; den etwaigen Abgang an Auslagen bestritten die Dilettanten selbst, die Musikalien lieh der eifrige Kunstfreund Hofrath von Kees, der auch die Oberleitung führte, aus seiner reichen Musikaliensammlung. Dilettanten beiderlei Geschlechts, auch aus dem höheren Adel, verschmähten es nicht, in diesem Kreise aufzutreten; Virtuosen und Componisten sahen sich von hier aus rasch bekannt gemacht. Als Dirigenten finden wir später den Violinspieler Rudolph, dem dann Schuppanzigh folgte.

Vom Augarten wenden wir uns in den kaiserl. Belvedere-Garten, wo im J. 1785 (wie die Wiener Zeitung Nr. 64 berichtet) eine Gesellschaft angesehener Musikfreunde und Tonkünstler in den Sommermonaten bei günstiger Witterung alle Montage des Morgens eine öffentliche musikalische Akademie abhielt, zu der Jedermann Zutritt hatte. Auch Virtuosen ließen sich hören, z. B. der ausgezeichnete Violinvirtuose Mestrino, vordem in der fürstl. Esterházy'schen Kapelle, nun als Kammermusiker des Grafen Ladislaus Erdödy bezeichnet. Ferner berichtet ein Durchreisender,[6] daß daselbst im J. 1787 die deutsche Garde alle Donnerstage des Morgens um 8 Uhr Concerte gab. Der Ungenannte hörte hier die Frau eines Obersten ein Concert auf der Leier „mit vieler Fertigkeit und Delikatesse“ spielen. Damals wurden auch Dittersdorf's Symphonien nach Ovid's Metamorphosen und die „neuesten sechs Symphonien von Haydn, die er für den König von Preußen componirt hatte“ (d. h. die Pariser), aufgeführt.

---

5 Martin's Name erscheint erst 1791 wieder, wo er als *Directeur des concerts d'amateurs* große musikalische Akademien im Augarten, Prater und Am Hof (Platz der inneren Stadt) in ziemlich kläglicher Weise in der Wiener Zeitung (Nr. 45, Anhang) ankündigte.

6 Cramer's Magazin für Musik, 1789, S. 51.

Auch über musikalische Morgen-Unterhaltungen von Dilettanten im Saale des Liechtenstein'schen Sommer-Palais in der Vorstadt Rossau wird berichtet. Die Einlaßkarten dazu waren unentgeldlich und die Unkosten bestritten die Ausübenden. Diese Unterhaltungen wurden im Winter in dazu geeigneten Privathäusern an Abenden und unter denselben uneigennützigen Verhältnissen fortgesetzt.[7]

Unter den Musikliebhabern, welche in der Lage waren, Dilettanten-Concerte mit Orchester in ihrem Hause abhalten zu können, stand obenan der früher genannte Franz Bernhard Ritter von Kees (geb. 11. Nov. 1720, gest. als Geh. Rath und Vicepräsident des N. Ö. Appellationsgerichts 5. Jan. 1795 in Wien). Seine Frau war eine geschätzte Sängerin, seine Tochter Minnie, Schülerin von Preindl, spielte artig Clavier, er selber Bratsche und Violoncell; auch führte er, wie im Augarten, die Leitung des Orchesters oder überließ sie später nöthigenfalls dem Abbée del Giorgio, einem tüchtigen Geiger. Gyrowetz erzählt uns, daß die Dilettanten wöchentlich zweimal zusammenkamen. Mozart spielte seine Concerte, Giornovichj und andere Virtuosen ließen sich auf der Geige hören, außerdem wechselten Orchester- und Gesangwerke. Die Componisten fanden hier eine unschätzbare Gelegenheit, ihre Arbeiten vor auserlesener Gesellschaft aufzuführen, und was hier gefiel, konnte getrost den Weg in die Öffentlichkeit nehmen. Haydn hielt große Stücke auf Kees und war ängstlich bemüht, das Gutachten über seine neuesten Compositionen hier einzuholen. Auch der kränkliche Hof-Kapellmeister Bonno, „der alte ehrliche brave Mann" (wie ihn Mozart dem Vater schildert), mußte immer noch Lust verspürt haben, Musik bei sich zu hören. Und welche Besetzung! Mozart schreibt dem Vater ganz erregt (11. April 1781), daß dort seine Symphonie zum zweitenmale probirt wurde, daß sie „magnifique gegangen ist und allen Succeß gehabt hat. Vierzig Violinen haben gespielt, die Blasinstrumente alle doppelt, 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti."

---

7 Die Tonkunst während der letzten fünf Dezennien. Skizze von Ig. Edlen von Mosel.

Kleinere musikalische Aufführungen treffen wir zur Advent- und Fastenzeit bei Musikern und tonangebenden Familien, so z. B. bei Leopold Kozeluch, wo sich der Sänger Kelly, die Componisten Vanhal, Dittersdorf u. A. einfanden; bei Mozart an den Sonntag-Vormittagen, die auch von Musikliebhabern gegen Honorar besucht werden konnten; bei dem Botaniker von Jacquin, dessen Schwester Franziska (spätere Frau von Lagusius) Schülerin von Mozart war; bei dem Geschwisterpaar Martines; beim Agenten Ployer, wo Mozart viel verkehrte und die Tochter Barbara (Babette) unterrichtete;[8] beim Baron du Beine (*de Malchamp*), der auch eine ansehnliche Musikbibliothek besaß; bei Edlen von Trattnern, wo Zinzendorf die Frau des Hauses hörte (*au concert de Trattnern, la maitresse du logis joua du clavecin*).

Das Streichquartett hatte goldene Tage; es bildete einen wesentlichen Bestandtheil der wöchentlichen musikalischen Hausunterhaltungen. Namen von Klang waren hier die Häuser von Spielmann, von Greiner, Neuwirth. Bei Lord Stormont, engl. Botschafter, hörte Burney[9] im J. 1773 Quartette von Haydn, ausgeführt von Starzer, d'Ordonez, Grafen von Brühl (Sohn des sächs. Ministers) und Jos. Weigl (vordem in der fürstl. Esterházy'schen Kapelle). Bei dem engl. Componisten (Stephan Storace, dessen Schwester Nancy bei der ital. Oper im Hof- und Nationaltheater angestellt war, saßen beim Quartett Dittersdorf, Haydn, Mozart und Vanhal und hatten als Zuhörer Paisiello und den Dichter Abbate Casti.[10] Auch die Familie Genzinger dürfen wir nicht vergessen, wo Haydn so gerne verkehrte. (Zu einer „verabredeten kleinen Quartett-Music" hatte er im Januar 1790 den tüchtigen Violinspieler von Häring[11] eingeladen „der sich glücklich schätzte, mir diesfalls dienen zu können".

---

8 *»Au concert de l'agent Ployer ou j'entendis sa fille toucher du clavecin à merveille«.* (Zinzendorf, 1785. 23. *Mars.*)

9 *Burney, the present state of music in Germany etc. London* 1773. p. 290.

10 *Michael Kelly, Reminiscenses etc. vol. I. p. 241.*

11 Joh. von Häring, angesehener Banquier, der im J. 1807 die adeligen Liebhaberconcerte ins Leben rief.

Die Nachtmusiken, deren früher (Bd. I. S. 106) Erwähnung geschah, waren und blieben noch immer beliebt, namentlich solche mit Blasinstrumenten. Mozart schreibt seinem Vater (3. Nov. 1781), daß er an seinem Namenstage (31. Oct.), den er bei der Baronin Waldstätten gefeiert, mit einer Nachtmusik von seiner Composition überrascht worden sei, welche er auf den Theresientag (15. Oct.) für die Schwägerin des Hofmalers Hickl geschrieben habe.[1] Die erwähnten vier Serenaden in größerem Stil, die der Unternehmer Phil. Jac. Martin aus Regensburg im August 1782 seinen im Augarten arrangirten Concerten folgen ließ, fanden im August an Sonntagen in der inneren Stadt, Neuen Markt, statt. Die Gesellschaft versammelte sich in und bei den aufgerichteten Limonadenhütten zur Unterhaltung, während in einiger Entfernung die Musiker beliebte Stücke, besonders aus Opern, vortrugen. „Die vortreffliche Musik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Gesellschaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen besonderen Reiz.“[2] Aus den Anzeigen erfahren wir, daß dieser Martin auch Serenaden eigener Composition aufführte, so auch die von Mozart selbst für Blasinstrumente arrangirte Oper „die Entführung aus dem Serail“.[3]

Auch der Prater hatte seine Serenaden; eine solche mit 31 „blasenden Instrumenten“, componirt für zwei Orchester von Karl von Ordonez, wurde bei einem von Joh. Georg Stuwer, k. k. priv. Kunstfeuerwerker veranstalteten Feuerwerk unter dem Titel „das Denkmahl des Friedens“ im Juni 1779 aufgeführt. Als Leiter der beiden Orchesterflügel finden wir die bekannten Namen Colombazzo und Triebensee.[4]

Was die Tanzbelustigungen betrifft, so hat sich das früher skizzirte Bild[1] über diese Seite des geselligen Leben Wiens nur

1 Es war die Serenade Es-dur (Köchel 375) für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, denen Mozart später noch zwei Oboen hinzufügte. (Jahn I, S. 640).

2 K. R[isbeck] Briefe Bd. I, S. 276.

3 Wiener Zeitung 1782, Nr. 44 und 63.

4 Wiener Diarium 1779, Nr. 49.

1 Siehe Band I, S. 102 ff.

wenig geändert. Man tanzte Menuetts, Deutsche (Allemandes) und Contratänze; auch der Ländler wird nun genannt. Die Tänze waren für volles Orchester oder auch für zwei Violinen sammt Baß componirt, auch arrangirt für Clavier je nach dem Lokalbedürfniß. Als Componisten, die für die Redoutenbälle schrieben und von der kaiserl. Hoftheaterdirection dazu gewonnen wurden, sind genannt: Franz Joseph Schwanenberg, Ferd. Kauer, Anton Teyber, deren Musik dann auch gedruckt oder geschrieben bei ihnen selbst oder bei den Verlegern zu finden waren. Mozart schrieb für diese Bälle nach seiner Ernennung zum kais. Kammercompositeur Menuetts und Contratänze, die bei Artaria in Stich erschienen; Haydn 12 Menuetts sammt Trios (1790) und für das Casino im Trattnern'schen Freihof 12 Menuetts und 6 Allemandes (1785), bei Toricella gestochen. — Redouten und Bälle im Fasching treffen wir wieder auf der Schaubühne nächst dem Kärnthnerthor und in den Redoutensälen (2mal wöchentlich); beide Unternehmungen waren gemeinschaftlich, entweder verpachtet oder in Regie des Hofes. Erstere waren zur Zeit Noverre's besonders brillant. Im Januar 1768 lesen wir über einen von ihm eingerichteten Contratanz, an dem sich nach Aussage des Wiener Diariums 60 Tänzer und Tänzerinnen betheiligten und welcher „der übrigen Ballgesellschaft ganz sonderbar gefallen hat". Derselbe gefiel so sehr, daß er an mehreren Abenden aufgeführt und „auf Begehren der vielen anwesenden Liebhaber" sogar zweimal wiederholt werden mußte. Es wurde in beiden Parterren, welche geräumt wurden, und auch auf dem Theater getanzt; später wurden Parterre und Bühne vereinigt.

Maskirte Bälle fanden später nur mehr in den Redoutensälen statt (gewöhnlich 16mal maskirter Ball, 4mal *Redoute noble*). Die Ballordnung für die Faschingszeit wurde „auf allerhöchsten Befehl durch die N. Ö. Regierung zu jedermanns Wissenschaft und Darobhaltung" im Voraus kund gemacht. Hohe und in vorhinein unerlaubte Spiele waren verboten. Die Bälle im Saale „zur Mehlgrube" (siehe Bd. I. S. 105) bestanden fort.

Als neue Tanzlokale finden wir das oben erwähnte Casino im Trattnern'schen Freihause[2] und gegen Ende der 80er Jahre

---

2 Zinzendorf, 1786, 2. *Fevr. Je l'accompagnois au bal du Casino chez Trattner.*

den schon genannten Saal des Hoftraiteur Jahn in der Himmelpfortgasse. Auch im Augarten veranstaltete zuweilen der hohe Adel Soiréen mit Tanz. Zinzendorf notirt 1784, 25. Aug.: »*Soirée à l'Augarten. J'y vis la Contredanse de 16 paires, tout les hommes en habit bleu, les femmes en blanc avec des chapeaux et rubans bleus. Le prince de Wurtemberg dansa des Allemandes avec ma nièce.*«

Der Musikalienhandel Wiens[1] hatte sich zu Ende der 70er Jahre wesentlich gehoben oder, genauer gesagt, er begann jetzt selbstständig zu werden. Anknüpfend an das, was wir über diesen wichtigen Factor im Wiener Musikleben bereits kennen lernten (I. 109), lehrt uns ein Blick in die Wiener Zeitung, welche Veränderungen hier seitdem vor sich gingen. Hatten sich vordem nur die Buchhändler nebenbei mit dem Verkauf von Musikalien befaßt, entstanden nun eigene Kunst- und Musikalienhandlungen, die sich nicht nur mit dem Betrieb ausländischer Musikalien befaßten, sondern eigenen Verlag boten, eigene Druckereien hielten und den mühsamen Typendruck mit dem schmuckeren Stich auf Kupferplatten vertauschten. Mit ersterem befaßte sich gegen Ende der 80er Jahre nur noch die neuerstandene Buchdruckerei des Gottfried Friedrich Schönfeld;[2] die früher genannten Firmen v. Trattnern[3] und v. Kurzböck, später auch Rudolph Gräffer, lieferten wohl noch ab und zu Werke in Typendruck, ließen diesen Nebenzweig ihres Geschäfts dann aber eingehen. Die wichtigste Firma, die auch alle anderen überlebte, war die schon genannte Handlung Artaria u. Co.;[4]

1 Über Musikverlag und Musikalienhandel siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 96 f.

2 Dort erschien 1787 der Clavierauszug mit Text von Dittersdorf's „Apotheker und Doctor".

3 Siehe Bd. I. S. 110 f. Trattnern gab Gluck's „Alceste" und „Paride und Elena" in Partitur heraus.

4 Band I, S. 110. Das Geschäftslokal, bis 1789 Kohlmarkt, dem großen Michaelerhause gegenüber, übersiedelte in diesem Jahre auf die andere Seite der Straße Nr. 1181 (neu Nr. 9) wo es noch heute besteht. Im Wiener Diarium erscheint der Name zum erstenmale 1775 („Karl Artaria, Kupferstichhändler"); 1776 bringen Art. u. Co. die ersten Ankündigungen auswärtig gestochener Musikalien und 1778 eigenen Verlags. Die Firma veröffentlichte kurz

ihr zunächst folgte Christoph Torricella[5] (im Kommerzial-schema zuerst 1780 genannt), der anfangs in der Herausgabe Haydn'scher Werke mit Artaria zu concurriren suchte, aber nach 1786 verschwindet. Ferner sind zu nennen der überaus fruchtbare Componist Franz Anton Hoffmeister[6] (1782), Leopold Kozeluch (1785) und der früher genannte „Musik-Kaufmann“ Huberty aus Paris (I. 110), der seine Verlagswerke auf Subscription herausgab; Madame Huberty war Kupferstecherin (von ihr existiren z. B. die ersten Quartette von Pleyel, 6 Trios von J. C. Bach, op. 7).

Joh. Traeg und Laurent Lausch befaßten sich seit 1781 mit dem Verkauf und Ausleihen gestochener und geschriebener Musikalien. Traeg nahm in 1789 einen Aufschwung, eröffnete ein Musikaliengewölb in der Singerstraße, verlegte selbst Werke (auch von Haydn) und gab 1799 einen heute noch werthvollen reichhaltigen Musik-Katalog heraus. Lausch eröffnete, als der Erste, 1783 ein Jahres-Abonnement (12 Gulden) für ausgeliehene Musikalien. — 1790 werden zum erstenmale die Firmen Jos. Eder,

---

darauf die ersten Kataloge, die in der Vorrede ausdrücklich hervorheben: „Wir waren die ersten die in den k. k. Erblanden den Handel der auswärtigen gestochenen Musikalien einführten und eben auch die ersten, welche eine musikalische Stecherey anlegten“. A. u. C. traten in den 80er Jahren in geschäftliche Verbindung mit Mozart, Haydn, C. Ph. Em. Bach, Boccherini, Clementi, Gluck (Oden und Gesänge), Geminiani (Violinschule, vordem auf Pränu. bei Torricella), Kerzelli, Pleyel, Rosetti (Orat. „der sterbende Jesus“, Streich-Duos und Quartette) ꝛc. — 1793 associrten sich Carlo, Francesco und Ignazio Artaria mit Giov. Cappi und Tranquillo Mollo. Letzterer trat 1796, Cappi 1801 aus und errichteten eigene Handlungen (Mollo ging später an Haslinger, Cappi an Diabelli über). Nachdem sich die drei erstgenannten Brüder nach ihrem Geburtsort Blevio am Comersee zurückgezogen hatten, führte Domenico (Sohn des Francesco und Schwiegersohn des Carlo) unter der alten Firma das Geschäft fort. 1839 associrte er sich mit seinem Sohne August, dem gegenwärtigen (1880) Chef der weltbekannten Kunsthandlung. (Domenico starb 5. Juni 1842.)

5 Kunst- und Kupferstich, Landkarten- und Musikalienverleger in der Herrengasse, Palais Lichtenstein Nr. 132. 1784 kündigte Torricella im Wienerblättchen eine „Musikalische Monatschrift“ an. Vor ihm hatte schon 1770 Kurzböck es mit einer „Musikalischen Wochenschrift“ auf Pränumeration versucht.

6 Franz Anton Hoffmeister, der Mozart manchmal in Geldverlegenheiten beistand, gründete Dec. 1800 in Verbindung mit Kühnel in Leipzig das bekannte *Bureau de Musique* (jetzt C. F. Peters), kehrte aber 1805 nach Wien zurück; er starb 10. Febr. 1812.

Hieron. Löschenkohl und Schrämbl genannt. — Der mitunter vorzüglichen Kupferstecher von Musiktiteln (namentlich in den 80er Jahren) wurde schon gedacht (I. 111); ebenso der schlimmen Lage der Verleger und Componisten den beutegierigen Copisten gegenüber. Den Zustand des damaligen illusorischen Eigenthumsrechtes charakterisirt die einzige Thatsache, daß gewisse Symphonien Haydn's gleichzeitig bei zwei Verlegern in Stich erschienen und an drei Orten auch in Abschriften zu haben waren. Die Verleger hatten sich aber auch vor den Componisten zu hüten, da diese ihre Werke gleichzeitig an auswärtige Firmen verkauften, worüber wir weiterhin noch hören werden. Um endlich sicher zu gehen, wurde in besonderen Fällen der Alleinbesitz schon im Contract ausbedungen, wie wir dies bei Haydn (S. 33) sahen. — Haydn und Mozart versuchten es auch, Werke auf eigene Subscription herauszugeben; ersterer mit 3 Sonaten in Druck, bei Gräffer zu haben (1784); letzterer mit 3 Clavierconcerten in Abschrift (1783).

Die Klagen über Fehler im Stich, mit denen später auch Beethoven zu kämpfen hatte („sie wimmeln darin wie die Fische im Wasser d. h. ins Unendliche")[7] läßt auch Haydn oft genug laut werden. Einer der Briefe an Artaria (10. Dec. 1785) spricht nur über dieses leidige Thema: über ärgerliche Fehler in allen Stimmen, unlesbare übel aus- und eingetheilte Stellen, Verwirrungen, Auslassungen von Noten und ganzen Takten; über Faulheit des Stechers, der nicht einmal den Baß ordentlich ausgesetzt hat, über zu kleine und zu nahe an die Noten gesetzte Auflösungszeichen; anderen unrichtig gesetzten Verzierungszeichen, Verwechslungen der Triller und Halb-Mordente. „Wenn also ihr Herr Stecher solche Zeichen nicht kennt, so soll er sich bey den Meistern darum informiren und nicht seinem dummen gutachten folgen" . . . „ich habe gestern den ganzen und heut den halben Tag mit corrigiren zugebracht, und da habe ich es nur obenhin überschaut". Kein Wunder, daß Haydn anfangs so toll war, daß er Artaria das Geld zurücksenden und die Partitur der Clavier-Trios an Hummel in Berlin senden wollte.

---

7 Es sind die Quartette opus 18 gemeint. Beethoven an Hoffmeister in Leipzig, 8. Apr. 1802. (Thayer, Beethoven Bd. II. S. 182.)

Fast gleichzeitig mit dem Aufschwung des Musikalienhandels und der Notenstecherei datirt auch die Hebung der Clavier-Fabrikation in Wien, die schon gegen Ende des Jahrhunderts sich rasch entwickelte. Als die ersten Männer von Bedeutung sind zu Anfang der 80er Jahre Anton Walter und der schon früher (I. 354) erwähnte Joh. Schanz zu nennen; ersteren bevorzugte Mozart,[1] letzteren Haydn. Walter war vermuthlich ein Wiener Kind,[2] Schanz war aus Böhmen gebürtig. Den reichtönigen Instrumenten von Walter gegenüber zeichneten sich die Schanz'schen durch sanften Charakter aus.[3] Haydn schreibt 1790 an Frau von Genzinger: „Gewiß ist's, daß Herr Walter mein Freund dermalen sehr berühmt ist, und ich von diesem Manne alle Jahre sehr viel Höflichkeit empfange, aber unter uns und recht aufrichtig, unter zehn ist bisweilen ein einziges so man mit Recht gut nennen kann, nebstdem ist er außerordentlich theuer. Ich kenne das Fortepiano des Herrn von Nickl, es ist vortrefflich, aber für die Hand Euer Gnaden ist es zu schwer, man kann nicht alles mit gehöriger Delicateß spielen." Über die Claviere des Johann Schanz, Nachfolger seines Bruders, mit dem er in Compagnie gearbeitet hatte, äußert sich Schönfeld: „Der Ton ist nicht so stark als jener der Walter'schen, aber eben so deutlich und meistens angenehmer, auch sind sie leichter zu traktiren indem die Tasten nicht so tief fallen, auch nicht so breit sind wie jene. Sie sind eigentlich eine bis zur Kopie gebrachte Nachahmung der Fortepiano des Künstlers Stein in Augsburg." Haydn empfiehlt im J. 1790 Frau von Genzinger Wenzl (den älteren) Schanz „als dermal besten Meister in diesem Fach; seine Fortepiano haben eine ganz besondere Leichtigkeit und ein angenehmes Tractement". Und an anderer Stelle bedauert er, daß seine Freundin kein Fortepiano von Schanz besitzt, „nochmal so viel Effect würden Euer Gnaden daraus schöpfen".[4]

---

1 Mozart's Concertflügel befindet sich im Mozarteum zu Salzburg.

2 Ein Franz Walter, k. k. Hof-Orgelbauer starb 1733, 77 Jahre alt; Anton starb 1826, 11. April, 75 Jahre alt (Todtenprotokoll).

3 Vergl. Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 129 f.; Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, 1796. S. 88 f.

4 Das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt zwei tafelförmige Claviere von Schanz; das ältere und kleinere im Umfang von 4 Octaven (C — c) mit Hämmerchen und Messing-Kapseln besaß einst Haydn;

Wenzl Schanz muß vor Sept. 1790 außerhalb Wien gestorben sein;[5] sein Bruder Johann führte das Geschäft fort und wird noch 1823 genannt;[6] als letzter dieses Namens erscheint ein Joseph im Jahre 1842.[7]

Die Claviere von Schanz waren auch außerhalb Österreich geschätzt. Breitkopf u. Härtel zeigten sie 1803 nebst andern Clavieren der besten Wiener Firmen als vorräthig auf ihrem Lager an. Moritz Hauptmann fand einen Schanz noch 1829 in Rom.[8] Auf des alten Schanz Nachfolger war Beethoven nicht gut zu sprechen. Als er (wahrscheinlich 1815) bei der Gräfin Erdödy auf dem Lande wohnte, beklagte er sich, daß ihm Schanz „ein so schlechtes Clavier geschickt hat, daß er's bald wieder zurück nehmen muß“.[9]

Die Musikliebe des österreichischen Adels und ihr fördernder Einfluß auf die Cultivirung der Tonkunst ist oft und eingehend gewürdigt worden.[1] Wohl wurde ihrer auch in der früheren Chronik (Bd. I. S. 113 f.) gedacht; hier aber verlangt sie unsere erhöhte Aufmerksamkeit und wird, an Bekanntes anknüpfend, manche abermalige Bekräftigung und auch Bereicherung finden.

Musikkapellen, größere oder kleinere, hielten zu jener Zeit die fürstl. Häuser Schwarzenberg, Auersperg (Dirigent: Schenk), Liechtenstein, Kinsky, Lobkowitz (Kapell-

---

das größere (von F bis 5 gestr. c) hat hübsches Fries-Ornament von eingelegtem Holz.

5 Im Todtenprotokoll erscheint er nicht, dagegen heißt es: 16. Febr. 1789 gestorben ein Söhnchen des schutzverwandten Orgelmachers Wenzl Schanz (also lebte der Vater damals noch); am 17. Sept. 1790 ein Kind der Marie Anna, Orgelmachers Wittwe.

6 Adreßbuch für Tonk. u. Dilett., von Ziegler, 1823, S. 253.

7 Erinnerungskalender für den öst. Kaiserst. auf das J. 1842, S. 83.

8 „Ich war durch sie (Fürstin W.) beim Erzbischof von Tarant, dem 84 jährigen Mäcen von Neapel eingeführt und öfters da, ich hatte seinen Flügel (einen alten Schanz) probiren müssen. (Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, her. von Prof. Dr. Alfred Schöne. Leipzig 1871. Bd. I. S. 62.)

9 Brief ohne Datum, an Magister Brauchle.

1 Siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 36 ff.; Jahn, Mozart, Bd. II, S. 40 f.; Thayer, Beethoven, Bd. II, S. 275 f.

meister: A. Wranitzky), Batthyányi, Grassalkovics[2] (Dirigent: Kramer); die Grafen Ladislaus und Joseph Erdödy,[3] Johann Pálffy ꝛc. — Musiker, die diesen Hauskapellen angehörten, wußten ihre Anstellung zu schätzen und versäumten es nie, bei öffentlichem Auftreten derselben Erwähnung zu thun. So lesen wir: Violinist Jos. Zistler, in Diensten des Grafen Erdödy; Violoncellist Max. Willmann beim Fürsten Grassalkovics; Oboist Jos. Triebensee beim Fürsten Liechtenstein; Contrabassist Joh. Sperger beim Fürsten Batthyány; Klarinettisten A. und Joh. Stadler beim Fürsten Gallizin; Oboist Czerwenka beim Fürsten Schwarzenberg; Flötist Gehring beim Grafen Pálffy ꝛc.

Cavaliere welche sich nicht den Luxus eines vollzähligen Orchesters erlauben konnten oder mochten, hielten doch wenigstens eine mit tüchtigen Künstlern besetzte Harmoniemusik, damals besonders beliebt und gewöhnlich mit 8 Instrumenten vertreten (je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte und Waldhörner) oder es bildeten diese einen selbstständigen Theil des Orchesters. Denselben war auch gleich den Kaiserlichen gestattet, anderwärts aufzutreten, z. B. des Grafen Palm Harmonie in den Akademien der Tonkünstler-Societät, jene des Fürsten Schwarzenberg in den Akademien des Colombazzo, Cäsar Scheidl, in denen sie Nummern aus den zur Zeit beliebtesten Opern und Singspielen (*Una cosa rara* und *l'Arbore di Diana* von Martin, „Apotheker und Doctor" von Dittersdorf) „auf 8 blasenden Instrumenten" ausführten. Privatim mußten die Musiker auch die Tafelmusik bei ihren Herrn besorgen,[4] wie wir es in Mozart's *Don Giovanni* finden.

Der Adel betrieb die Musik aber auch selbstausübend, Schönfeld's Jahrbuch (1796) nennt uns hier eine Menge Namen, die noch zurückgreifen in die Jahre vor 1790. Als Sängerinnen finden wir Lady Gilford (geb. Gräfin von Thun), die Grä-

---

2 Gyrowetz verkaufte ihm 6 Symphonien (Biogr. S. 11).

3 Graf Ladislaus Erdödy besaß eine reichhaltige Musikalien-Sammlung (darunter über 100 Symphonien) nebst vielen Instrumenten, unter denen auch eine „ganz neue gut gestimmte Harmonika". Der ganze Nachlaß wurde nach seinem Tode öffentlich versteigert (W. Ztg. 1788. 6. Aug.).

4 1787. 29. *Mars. Diné chez le Pᶜ Schwarzenberg, musique de la Cosa rara divinement rendu par les instruments à vent.* (Zinzendorf.)

finnen Hortense Hatzfeld (geb. Gräfin von Zierotin), Sophie Haugwitz (geb. Gräfin von Fries), Therese Pálffy, Sauer, Freiin von Walterskirchen und Freiin von Zois (geb. von Auenbrucker). Am Clavier, öffentlich so sparsam vertreten, finden wir die Fürstin Lichnowsky (geb. Gräfin von Thun), die Gräfinnen Károly (geb. Gräfin von Wallenstein, Schülerin Kozeluch's), Grundermann,[5] Kollonics die jüngere, Kollowrath, Rumbeck[6] (geb. Gräfin von Cobenzl, Mozart's Schülerin), Thun (geb. Uhlefeld, „die charmanteste liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen", schrieb Mozart über sie), Schönfeld (geb. Gräfin von Fries), Wallenstein (Schülerin von Clementi), Baronesse von Saffran (geb. von Hartenstein, Schülerin Kozeluch's), Baronin von Waldstätten (geb. v. Schäfer, Mozart's eifrige Gönnerin), obige Freiin von Zois, die Regierungsräthin von Heß (geb. de Leporini, Schülerin Clementi's), Reichshofrath Baron von Braun und dessen Sohn, denen noch beizuzählen sind Gräfin Zichy, Franziska von Jacquin (spätere Frau von Lagusius) und Frau Therese Edle von Trattnern[7] (Mozart's Schülerinnen). Schönfeld erwähnt ferner noch als tüchtige Violinspieler die Grafen Kuefstein, Anton Apponyi, August v. Hatzfeld (namentlich im Quartett), Ugarte, Freiherr Anton v. Bartenstein; Hofrath v. Kees (Viola, Violoncell), Graf Leonhard Harrach (Flöte), Joh. Nepomuk Esterházy (Oboe).

Bei den vom kais. Hofe besuchten theatralischen Vorstellungen im Theresianischen Collegium finden wir wie früher (I. 113) auch das Orchester nur von jungen Cavalieren besetzt. Französische und italiänische Opern, Schau- und Lustspiele und Ballets bildeten dort das Repertoire.

Große Akademien und Concerte mit Orchester und zum Theil selbst mit Chor gaben die Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz, Kaunitz, Auersperg, Gallizin (russischer Gesandter), Dietrichstein, die französischen und venetianischen Gesandten, Graf Johann Esterházy und Baron van Swieten. Beim Fürsten Adam Auersperg hörte Zinzendorf am 26. März 1787

5 Torricella widmete ihr 3 bei ihm verlegte Sonaten von Clementi.

6 Jahn, Mozart, Bd. I. S. 626.

7 Jahn, Mozart, I. 645. Mozart componirte für sie die Phantasie und Sonate C-moll (K. 475, 457 bei Artaria erschienen, Verlagsn. 70.

die vermuthlich erste Aufführung von Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze" (damals noch in nur instrumentaler Form). Beim Grafen Joh. Esterházy wurde 1788 Ph. Em. Bach's „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu", und am 7. April 1789 Händel's „Messias" aufgeführt.[8] Zinzendorf gedenkt aber schon 1771 und 72 einer, bisher wahrscheinlich noch nirgends erwähnten Aufführung von Händel's „Alexanderfest" (Timotheus)[9], vermuthlich im Palais des Fürsten Schwarzenberg, wo Zinzendorf auch an anderen Tagen Concerte besuchte. Dies dürfte also, soviel bis jetzt bekannt, das erstemal gewesen sein, daß man in Wien ein Oratorium von Händel aufführte. Nach Zinzendorf wurde 1772 auch Pergolese's *Stabat mater* beim Abbé Marchisio und bei Mme. de Goes aufgeführt, wobei letztere sang.

Wir müssen hier auch jene Oratorien-Aufführungen einbeziehen, die Baron van Swieten in seiner Wohnung in der Renngasse[10] und im großen Saale der kaiserlichen Hofbibliothek, deren Vorstand er war, gegen Ende der 80er Jahre veranstaltete. Die Kosten bestritten die kunstliebenden hohen Mäcene Schwarzenberg, Lobkowitz, Dietrichstein, Batthyányi, Esterházy und Apponyi. Der Zutritt war nur geladenen Gästen gestattet; Dirigent war Jos. Starzer und nach seinem Tode (22. April 1787) Mozart; am Clavier saß der junge Weigel. Von Händel kamen zur Aufführung „Acis und Galathea", „Messias", „Alexanderfest" und die „Cäcilien-Ode", die alle bekanntlich Mozart auf Anregung van Swieten's in der Instrumentirung vermehrt hatte.[11]

Auch die Oper wurde in den fürstlichen Häusern gepflegt. Am 23. Juli 1782 hörte Zinzendorf auf dem Haustheater des Fürsten Adam Auersperg[12] die Oper *Armida* von Righini;

---

8 *à 7h. au concert chez Jean Esterhasy.* Der Messias *musique de Haendel. J'y pris un peu d'ennuie quoique la musique fut bien belle.*

9 *10 mars. au concert ou on donna Timothée et Alexandre, cantate de Hendel. 1772. 15 mars. au concert spirituel. L'Oratoire de Thimothée et d'Alexandre fut mal rendu.*

10 Das Haus stand neben dem Wirthshaus „Zu den drei Hacken" (jetzige Gasthof „Zum römischen Kaiser". An Stelle des alten Hauses baute 1847 Baron Rothschild sein Palais).

11 Jahn, Mozart, Bd. II. S. 398.

12 Palais Auersperg, siehe Band I. S. 114, Anm. 55.

es sangen Gräfin Hatzfeld (Armida), Mlle. Auenbrugger (Renaud), Mr. Urbain (Ubaldo).[13] Am 11. Oct. wurde daselbst „eine wälsche Oper“ von Damen und Cavalieren zu Ehren des anwesenden Großfürsten nebst Gemalin aufgeführt. Einer ebenfalls wälschen Oper bei Fürst Alois Liechtenstein in 1784, 21. März erwähnt Mozart in seinem Briefe vom 20. März. Wiederum bei Auersperg wurden im Febr. 1786 unter Gluck's eigener Überwachung aufgeführt „Iphigenia auf Tauris“ und „Alceste“. Erstere mit der Bernasconi, mit Adamberger und Kelly; letztere mit Gräfin Hatzfeld (Alceste) und Mlle. de Heißenstein (Ismene).[14] Mozart führte daselbst im folgenden Monat seinen *Idomeneo* auf, bei welcher Gelegenheit er eine Scena mit Rondo für Sopran mit Violinsolo und ein Duett für 2 Soprane neu componirte (K. 490 u. 489) und mehrfache Veränderungen vornahm. Damals wirkten mit Frau v. Puffendorf (Ilia), Baron Pulini (Idamante) und wahrscheinlich der kunstsinnige italiänische Kaufmann Bridi (Idomenes); Graf Hatzfeld, Mozart's „liebster bester Freund“, spielte das Violinsolo.[15] In demselben Monat (26. März) hörte Zinzendorf, vermuthlich ebenfalls bei Auersperg, die Oper *La serva padrona* von Paisiello (»*au lieu de l'ancienne de Pergolese*«).[16]

Zinzendorf's Tagebüchern verdanken wir noch weitere Bekanntschaften mit dem musicirenden Adel. Wir folgen ihm zunächst in die Familienkreise, wo Mittags oder Abends, vor oder nach der Tafel in ungezwungener Weise der Tonkunst gehuldigt wurde. Bekannte Namen einbegreifend nennt er uns die Häuser Zierotin, Buquoy, Goes, Lippe, Paar, Pálffy, Chevalier Keith, Abbé Marchisio, Louis Rosenberg, Windischgrätz, Schwarzenberg, Auersperg, die russischen, fran-

---

13 *La musique peu saillante; les acteurs jouerent à merveille; le theatre commença à 7 ½.*

14 Zinzendorf notirte 12. Febr. *Me. d'Hazfeld née Zierotin joua ce role (Alceste) dans la grande perfection.* Beide Vorstellungen sind auch in Kelly's *Reminiscenses* (vol. I. p. 254) erwähnt. Von der Gräfin sagt er: *The was a charming woman, and full of talent.*

15 Jahn, Mozart, Bd. I. 580, II. 710. Einer früheren Aufführung (1781 im Juni und wohl nur am Clavier) bei der Gräfin Thun gedenkt Jahn in Bd. I, S. 633.

16 *Benucci et la Storace jouerent comme des anges; Giornovichi joua un concert pour le violon avec beaucoup de grace et de douceur.*

zösischen, neapolitanischen und venetianischen Gesandten. Als Ausübende im Gesang sind genannt die Gräfinnen Hortense Zierotin (die spätere d'Hatzfeld), Esterházy, Hoyos, Czernin, Sophie Haugwitz, Schönfeld, Rosenberg, Victorine Fries, Prinzessin Auersperg, Ernestine Schwarzenberg, Leopoldine Windischgrätz, die Starhemberg's und Zichy's, T. Clary (*qui chante comme un ange*), Me. de Goes, Me. Maylath. Am Clavier: Gräfin Thun (*qui joua une sonate de Heyden*, als sie Zinzendorf 1775 besuchte), Fürstin Mimi Windischgrätz, Fürst Starhemberg; ferner Graf Hatzfeld, Domherr zu Eichstädt (Violine); Fürstin Christine Liechtenstein (Harfe). Als Mitwirkende aus der Künstlerwelt werden genannt: die Sängerinnen Weigl, Altamonte (vorzügliche Altistin), Duchanteau, Storace, Josepha Duscheck[17] (Mozart's vielgeschätzte Prager Freundin); die Sänger Manzoletti, Benucci und Mandini; die Harfenspielerinnen Me. de Varenne, Mlle. Scheidel und Müllner (*fille d'un cordonnier*). Am Clavier, außer Mozart, die Aurnhammer, Scarlatti, Salieri, der junge Weigl und die nicht minder auch hier begabte Sängerin Storace.

Die Herrschaften führten auch Komödie, deutsche, französische und italiänische auf und hatten dazu eigens kleine, zierliche Bühnen errichtet. Zinzendorf nennt in den Jahren 1785—90 Vorstellungen bei den Gräfinnen Thun, Roombeck, Esterházy, Fries, Collalto, Rosenberg, Schönborn; bei den Fürsten Starhemberg, Auersperg und Kaunitz. Als Acteurs sind genannt: die Familie Jean Esterházy (Graf, Gräfin und Tochter; die zwei jüngsten Kinder tanzten ein kleines Ballet »*avec les graces de leur âge*«); die Familie Fries (Graf Charles, Gräfin, der Sohn, die Töchter Sophie und Victoire); Gräfin

17 Das Künstlerpaar Duschek hielt sich damals nur zu Besuch in Wien auf. Erst in 1798 gab die Sängerin daselbst ein Concert, in dem Beethoven eine Sonate mit Begleitung spielte. Mozart schrieb in Prag für Josepha, die auch fertig Clavier spielte und artig componirte, eine Arie (K. 528). Viel Widersprechendes ist über sie als Sängerin gesagt worden (vergl. Jahn, Mozart, II, S. 296 ff). In Wien sang sie im J. 1786 in der Zeit von 23. März bis 6. April wiederholt bei den Fürsten Buquoy und Paar, wo sie Zinzendorf hörte. *Elle chanta en perfection* schreibt er am 27. März; und am 6. April: *La Duscheck chanta avec une grande etendue de voix un air allemand de Naumann d'une musique bien appropriée aux paroles.*

Elisabeth Thun und deren 15jährige Tochter Karoline; die beiden Schönborn, Louis und Elisabeth (*qui jouerent dans la grande perfection*); die Grafen Hartig, Czernin, Joseph Pálffy, Wurmbrandt, Tarouca, d'Echeny; Gräfin Etienne Zichy (*qui joua comme la plus parfaite actrice*) und ihre Tochter Leopoldine; beide Rosenberg und Haddik, Gräfinnen v. Gemmingen und Hatzfeld, beide Roombeck, die Fürsten und Fürstinnen Lisette Schwarzenberg, Louise und Therese Lichnowsky, Khevenhüller, Louis Starhemberg, Clary und Charles Liechtenstein.

Esterház.

II.



„Am 15. October[1] 1780 wurde das neue Schauspielhaus, das der Fürst weit herrlicher und kostbarer wieder auferbauen ließ, von der Diwaldtischen Gesellschaft mit dem Trauerspiel „Julius von Tarent" und einem dazu verfertigten Prolog eröffnet". Es ist dies die einzige öffentliche Notiz über diesen Moment.[2] Was die Oper betrifft, hilft uns das gedruckte Textbuch[3] der Oper *La fedeltà premiata* (Die belohnte Treue), deren Aufführung vermuthlich dem Trauerspiel an einem der nächsten Tage folgte. Als Mitwirkende werden genannt:

Amaranta, donna vana, e boriosa . .	*Sigra. Teresa Tavecchia.*
Nerina, ninfa volubile in amore, innamorata di Lindoro	*Sigra. Costanza Valdesturla.*
Lindoro, fratello di Amaranta, addeto a servigi dal tempio, innamorato prima di Nerina, e poi di Celia	*Sgr. Leop. Dichtler.*
Fillide, sotto il finto nome di Celia, amante di Fileno	*Sigra. Anna Jermoli.*
Fileno, amante di Fillide.	*Sgr. Gugl. Jermoli.*
Conte Perruchetto, uomo di umore stravagante	*Sgr. Benedetto Bianchi.*
Melibeo, ministro del tempio di Diana, innamorato di Amaranta	*Sgr. Antonio Peschi.*
Diana	*Sigra. Valdesturla.*

1 Es war der Namenstag der Kaiserin, die bald darauf, am 20. Nov., verschied. Gewiß hatte der Fürst, ein eifriger Patriot und Verehrer der Kaiserin, gerade diesen Tag gewählt.

2 Taschenbuch für die Schaubühne. Gotha 1781. S. CLII.

3 *La Fedeltà premiata, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell' apertura del nuovo teatro di S. A. il Principe Nicolò d'Esterházy di Galantha, l'autumno dell' anno 1780.*

Die Handlung versetzt uns in die Ebene von Kuma. Die Nymphe Nerina hat sich der Göttin Diana geweiht und schmückt zum Zeichen ihres Gelübdes das Bild derselben mit einem goldenen Kreuz. Trotzdem verliebt sie sich in Lindoro, einen Diener des Tempels der Göttin, wirft nun das Kreuz in den nächst gelegenen Fluß, indem sie sich dadurch ihres Gelübdes entledigt glaubt und flieht mit ihrem Geliebten. Die erzürnte Göttin läßt die Pest über das Land kommen und verkündet dem trostlosen Volke durch Orakelspruch, daß zur Strafe einem im See hausenden Ungeheuer jährlich an einem bestimmten Tage ein Liebespaar zu opfern sei und dies so lange, bis sich Jemand an dessen Stelle freiwillig dem Tode weiht — dann erst werde Kuma wieder in Frieden leben. Die ganze Handlung ist durchkreuzt von Liebes-Intriguen; die Paare wechseln und ergänzen sich wie beim Spiel die Karten. Nur Zwei: Fillide (unter dem angenommenen Namen Celia) und Fileno lieben sich wahrhaft; jedes aber, durch den Schein irre geführt, wähnt sich betrogen. Melibeo, Diener des Tempels, in die stolze Amaranta verliebt und daher eifersüchtig auf seinen Nebenbuhler den leichtfertigen Grafen Perruchetto, weiß es so einzurichten daß er diesen mit Celia in einem Versteck zusammenführt. Sie werden entdeckt und trotz der Betheuerung ihrer Unschuld als Opfer für die Diana bestimmt. Im letzten Augenblicke bietet sich Celia's wirklicher Geliebter, Fileno, freiwillig als Opfer, um wenigstens die scheinbar Treulose zu retten. Der Götterspruch ist erfüllt. Die versöhnte Diana tödtet mit ihrem Pfeil den Bösewicht Melibeo und vereint die Liebenden. Alles findet daß die Freude, durch Trauer und Schmerz erkauft, um so größer sei, preißt die Göttin Diana und fortan herrscht wieder Friede in Kuma.

In Constantia Valdesturla treffen wir abermals eine der bedeutenderen Sängerin, welche Mitte 1779 engagirt wurde und dann neben der ihr ebenbürtigen Bologna auftrat. Außer dem Decorationsmaler Travaglia ist zum erstenmale Luigi Rossi als „Erfinder der vorkommenden Ballets und Waffenkämpfe" genannt.

In deutscher Übersetzung wurde die Oper in Preßburg 1785—87 von der wiederholt erwähnten Kumpf'schen Gesellschaft des Grafen Joh. Nep. Erdödy aufgeführt;[4] in Graz 1792 (11. Oct.) und 1793 (10. Jan.).[5] Über die Wiener Aufführung werden wir später hören.

Diese Oper bietet ein besonderes Interesse dadurch, daß sich ihr Zusammenhang mit der Oper „Der Freibrief" von Fritz (Fridolin) von Weber (Carl Maria von Weber's ältestem Stiefbruder) nachweisen läßt, die ihre Entstehung zweifellos jener Wiener Aufführung zu verdanken hat, zu welcher Zeit sich Franz Anton von Weber mit seinen Söhnen Fritz und Edmund

4 Gotha, Th. Kal. 1788, S. 195.

5 Journal d. Luxus u. d Moden.

in Wien befand. Partitur, Text-, Arien- und Soufflirbuch, in ein und zwei Acten, einzeln oder zusammen, in Franz Anton v. Weber's oder Fritz v. Weber's Handschrift, mit Nennung Haydn's und auch Fritz v. Weber's als Componisten finden sich in Meiningen, Stuttgart, Dessau und Hamburg. Zu der Oper (auch als Operette oder Singspiel genannt ist eine neue Handlung geschrieben, Mozart's Symphonien in Es-dur (Köchel Nr. 184) als Ouverture und dessen Terzett *Mandina amabile* (zu Bianchi's Oper *La villanella rapita*) als Einlage benutzt und einige Nummern von Haydn beibehalten. Das zugestutzte Werk wurde zunächst 1789 in Meiningen von Mitgliedern der v. Weber'schen Familie unter dem Titel „Der Freybrief von Joseph Haydn" auf die Bühne gebracht. In einem Briefe von Fritz (Nov. 1809) an Carl Maria v. Weber, der damals in Stuttgart angestellt war, bittet er ihn, zu der Oper zwei Gesangnummern zu schreiben, was schon vor Empfang des Briefes geschehen war. Er hatte ein Tenor-Rondo („Was ich da thu', das fragt Er mich?") neu componirt und ein Duett („Dich an dies Herz zu drücken") aus seiner alten Jugendoper „Peter Schmoll" umgearbeitet.[6] —

In diesem Jahre trat Haydn in Geschäftsverbindung mit der uns schon bekannten Kunst- und Musikalienhandlung Artaria & Co. Den Geschäftsbriefen,[1] die zwischen beiden Theilen

---

6 Ausführliches (wozu ich die Haydn'schen Daten lieferte) ist mitgetheilt von F. W. Jähns. Allg. Mus. Ztg. 1876, Nr. 48. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt in ihrem Archiv eine Partitur mit dem Titel »*Alessandro il Grande. Opera seria in 3 atti dal Sig. Gius. Haydn.* Eine dritte Hand schrieb auf den Schild: „1780 comp. mit dem Titel *La fedeltà premiata*, daher in seinem Verzeichniß seiner Opern kein Alessandro". Selbst eine nur oberflächliche Untersuchung zeigt daß hier eine arge Fälschung vorliegt. Mit der genannten Oper hat dieser Alessandro gar nichts gemein. Die Arien sind von verschiedenen Copisten geschrieben (auch gedruckte Nummern sind dabei) und durch nachträgliche Recitative lose verbunden, die ursprünglichen Personennamen sind ausradirt oder unkenntlich gemacht. Von Haydn sind in diesem Conglomerat 2 Arien aus Armida und die Cantate »*Ah come il core mi palpita*«. Der Rest ist von verschiedenen Componisten, die aber nicht genannt sind. Auch die Außenseite der Partitur ist absichtlich in altem Zuschnitt gehalten. Es existiren mehrere Abschriften dieser gefälschten Partitur auf öffentlichen Bibliotheken, gleichwie von dem früher genannten Oratorium »*Abramo ed Isacco*« (S. 71) und der Oper *Calypso abbandonata* (S. 126).

1 Es liegen deren 70 im Original vor, von denen etwa die Hälfte veröffentlicht ist. Siehe Nohl, Musikerbriefe.

gewechselt wurden, lassen sich mannigfache fördernde Details entnehmen. Überall spricht aus ihnen Haydn's Offenheit und Ehrlichkeit und ein ebenso bescheidenes als gerechtfertigtes Selbstbewußtsein. Haydn's Verhältniß zum Hause Artaria war ein freundschaftliches und herzliches, das nur ab und zu eine bald vorübergehende Störung erlitt. Ein solcher Fall traf einmal ein, als Artaria durch voreilige Ankündigung von Quartetten Haydn großen Schaden zufügte. „Dieser Schritt verursacht, daß unser ferner Handel unterwegs verbleiben wird". Aber Haydn selbst lenkt wieder ein, indem er bald darauf schreibt: „Ich muß bekennen, daß ich meinen letzten Brief an Sie mit einem aufwallenden Geblüt geschrieben, nichts desto weniger hoffe ich daß wir gute Freunde bleiben werden . . . . die Sach ist nun so geschehen . ein andermahl werden wir beede behutsamer seyn". Einmal glaubte Haydn Grund zu finden, Artaria zürnen zu müssen und ersucht um Aufklärung „um mir meinen argwohn zu benehmen; ich wolte nicht, daß Sie mich dadurch auf immer disgutirten, zumahlen ich beständig Ihr guter Freund ware und verbleiben werde". Wiederholt beweißt ihm Haydn, daß er trotz vortheilhafterer Anerbietungen von anderer Seite ihm den Vorrang lasse, glaubt es aber auch anerkennen zu müssen daß ihn Artaria anderen Componisten vorziehe. Als Haydn einmal einige Symphonien französischen Verlegern zuerst anbot und ihm Artaria deßhalb Vorwürfe gemacht haben mag, antwortet ihm Haydn: „Ich wäre ungerecht und undankbahr, wenn Ich ihre Freundschaft so platterdings auf die Seite setzte . ich werde nie vergessen daß Sie mir vor Viellen den Vorzug gaben, ohngeachtet ich wohl weiß, daß ich bisweillen denselben vor andern verdiente". Und als Haydn selber Anträge stellt, da er „etwas Geld brauche" und Artaria neuerdings Arbeiten wünscht, antwortet Haydn: „Mein Fleiß über die 3 anverlangten Clavier Sonaten wird bürge seyn Ihre Freundschaft fernerhin zu erhalten". Dieser Fall, daß Haydn etwas Geld brauchte, traf allerdings öfters ein und Artaria zahlte dann immer in vorhinein das Honorar oder doch wenigstens den von Haydn gewünschten Theil. Einmal klagt ihm Haydn auch daß ihn „die großen mit ihrer bezahlung so lange warten lassen". Wer diese Großen waren, sagt ein späterer Brief: „ich habe hoffnung eine schuld von Sieben Jahren des Erzherzogs von Mayland [Ferdinand] bezahlter zu erhalten". Haydn's schon erwähnte

Klagen über Nachlässigkeit der Stecher wurden noch überboten von dem Ärger über die Unehrlichkeit der Copisten, welche unrechtmäßiger Weise geschriebene Musikalien verkauften. So z. B. dringt Haydn darauf, daß Artaria den Musikalienhändler Laugh (Lausch) vor den Bürgermeister citiren lasse, damit er gestehe, von wem er seine Quartette erhalten habe. „Herr von Augusti[2] ist mein alter guter Freund und wird Ihnen hierinfals ganz sicher beystehen, so wie Er mir schon einmahl in eben einer solchen *Affair* beygestanden". Haydn versichert bei seiner Ehre „daß solche von seinem Copisten, der der allerehrlichste Kerl ist, nicht sind copirt worden, sondern Ihr eigener Copist ist ein spitzbub, da er diesen Winter dem Meinigen 8 Species Ducaten anerboten, wan er ihm die 7 Worte zukommen ließe . . . . ungeachtet Sie alles in Ihrem Gewölb schreiben lassen, können Sie doch betrogen werden, weil die spitzbuben untenher *a parte* ein Notenpapier haben, worauf sie unbemerkt nach und nach die vor sich liegende stimme abstelen". Auch Musiker, Tost und Breunig, fanden sich, die heimlich Werke von Haydn Artaria und Andern antrugen und dadurch Streitigkeiten verursachten. Conrad Breunig aus Mainz hatte bei Artaria schon 1779 6 Duette für Violine und Viola verlegt und stand in unangenehmer Correspondenz mit Haydn. Dieser forderte Artaria auf, ihn und sich selbst zu vertheidigen; „wie weiter aber Sie mich von Herrn Breunig entfernen, desto angenehmere Dienste werden Sie mir leisten". (Johann Tost der, wie wir gleich sehen werden, Haydn's Namen im Ausland mißbrauchte, war Violinist in der Esterházy'schen Kapelle von 1787—90. Derselbe ist nicht zu verwechseln mit dem später zu nennenden Großhändler gleichen Namens.)

In der Chronik wurde schon darauf hingewiesen daß die Componisten, wenn sie ein Werk an eine bestimmte Firma verkauften, in vorhinein auswärtige Verleger von dem Erscheinen desselben benachrichtigten, die dann trachteten, dasselbe so bald als möglich zu erhalten, um dann mit dem Originalverleger concurriren zu können; sie abonnirten sogar darauf unter der Bedingung, die ersten Abdrücke zu erhalten, ehe noch das Werk

---

2 Johann Georg Augusti war Vice-Bürgermeister des Civil- und Criminal-Senates von 1788 bis 1801. (Siehe C. Weiß, Geschichte der Stadt Wien Bd II. S. 399.)

öffentlich ausgegeben und angezeigt wurde. Daher entstanden die Verdrießlichkeiten, die Haydn auch mit Artaria hatte, im Fall dieser mit der Versendung zögerte oder ein Werk zu früh anzeigte. Hummel in Berlin, Forster, Longman in London, Nadermann, Willmann, Sieber in Paris, Boßler in Speyer kommen hier wiederholt zur Sprache. Haydn schreibt Artaria gradezu bei Gelegenheit der Übersendung von Quartetten an Forster: „mir kan niemand verargen, daß, wan die Stücke gestochen sind, ich selbst noch trachte einigen gewinst zu erhalten, weil ich für meine werke nicht hinlänglich bezahlt bin, und weil ich eher ein Recht dazu habe als die übrigen Unterhändler. Hinführo werden Sie mit dem Accord zwischen uns behutsamer und schriftlich, ich aber für genugsame Bezahlung zu sorgen haben". Daß Artaria sich später das alleinige Eigenthumsrecht durch Vollmacht zu sichern wußte, sahen wir schon früher und werden später nochmals solcher Fälle begegnen.

Das erste Werk, das Haydn bei Artaria verlegte, waren 6 Sonaten für Clavier (Verlagsnummer 7). „Sollten sie einen nutzbahren abgang haben, so wird mich derselbe künftighin durch mehrere arbeiten überzeugen". Es folgten dann 6 Divertimenti (Verlagsn. 15); die ersten 12 Lieder (Verlagsn. 20); 6 Quartette (26 u. 27); 6 Symphonien, oder richtiger Ouverturen (33) ꝛc.

Die erstgenannten 6 Clavier-Sonaten (f. 16—20, 3), widmete Artaria den Schwestern Franziska und Marianne v. Auenbrugger, Töchter des rühmlich bekannten Arztes und musikalischen Schriftstellers Leopold v. Auenbrugger aus Graz, dessen kunstsinnige Familie auch von Mozart (1773) und von Nicolai (1781) besucht wurde. Franziska wird schon 1766 zu den nennenswerthen Clavierspielerinnen Wiens gezählt.[1] Nicolai[2] sagt von ihr, sie spiele meisterhaft auf dem Clavier und singe mit reiner Intonation und wahrem Affect; ihre Stimme sei ein tiefer Sopran. Zinzendorf hörte sie 1782 bei Fürst Adam Auersperg die Rolle des Renaud in Righini's „Armida" singen (S. 162). Noch 1796 rühmt Schönfeld Stimme und Gesang der nunmehrigen Freiin von Zois. Marianne, die jüngere liebenswürdige Schwester fand Nicolai schon sehr leidend. Sie starb bald

1 Hiller's Wöchentl. Nachrichten, 13. Stück.

2 Nicolai, Reise IV. S. 554.

darauf, am 25. Aug. 1782, im 23. Lebensjahre an der Abzehrung. Salieri, ihr Lehrer in Contrapunct, gab dann eine Claviersonate von ihr »*primo et ultimo di Lei prodotto*« mit einer Ode bei Artaria heraus, die er als „Freund und Bewunderer ihres seltenen Talentes“ in Musik gesetzt hatte. Somit werden wir es erklärlich finden daß auch Haydn mit ungewöhnlicher Bewunderung von den Schwestern an Artaria schreibt: „Der Beyfall deren Freilen v. Auenbrugger ist mir der allerwichtigste, indem Ihre Spielarth und die ächte einsicht in die Tonkunst den größten Meistern gleichkommt: Beede verdienten durch öffentliche Blätter in ganz Europa bekannt gemacht zu werden“. Und wenn er vordem sagt: „übrigens hoffe ich mir mit dieser Arbeith wenigstens bey der einsichtsvollen weld Ehre zu machen“, so gesteht er selbst, daß er sich besondere Mühe gegeben. Auch suchte er der Sammlung durch eine aparte Idee einen gewissen Reiz zu verleihen, wobei er es jedoch für gerathen fand „um der Critic einiger Witzlinge auszuweichen“, Artaria aufzufordern, „auf der andern Seite des Titelblats folgendes unterstrichene beyzudrucken:

»*Avertissement.*

Es sind unter diesen 6 Sonaten zwey einzelne Stücke, in welchen sich etwelche Täcte einerley Idee zeigen: der Verfasser hat dieses um den Unterschied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.

Dan ganz natürlich hätte ich statt diesen Hundert andere Ideen nehmen können; damit aber dem ganzen werke wegen einer vorbedachten Kleinigkeit (welche die Herrn Critiker und besonders meine Feinde auf der üblen seite nehmen könnten) kein Tadel ausgesetzt werden kan, derohalben glaube ich dieses *avertissement*, oder so etwas dergleichen beyzufügen, indem es sonst dem abgang hinderlich seyn könnte . ich unterwerfe mich hierinfalls der einsichtsvollen meynung beeder Freilen v. Auenbrugger, an welche mein gehorsambster Handkuß erfolgt“.

Die Verlagshandlung glaubte Haydn's Hinweiß in folgender bestimmterer Form wiedergeben zu müssen:

Avertimento.

Tra queste sei Sonate vi si trovano due Pezzi che cominciano con alcune battute dell' istesso sentimento, cioè l'Allegro scherzando della Sonata No. II, e l'Allegro con brio della Sonata No. V. L'Autore previene

averlo fatto a bella posta, congiando però in ogn'una di esse la Continuazione del Sentimento medesimo.[3]

In dieses Jahr fallen die letzten kleineren Kirchencompositionen aus dieser Zeit (m. 20. 21). Faßt man diese seit 1771 entstandenen Stücke dieser Gattung zusammen, so ergiebt sich, im Vergleich zu den früheren, ein unleugbarer Fortschritt. Alles ist compacter und drängt den späteren großen Aufgaben zu. Kaum eine dieser Nummern zeugt von dem früheren, oft so sichtbar lästigen Zwang. Reichthum der Erfindung, Frische, feste Gliederung, Wohllaut und wirkungsvolle Stimmführung ist ihnen Allen eigen. Fortan tritt auf diesem Gebiete eine längere Pause ein. Erst die 90er Jahre bringen noch einige und zwar der gediegensten Compositionen dieser Richtung.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Violoncellconcerte (e. 7. 8) in Abschrift erschienen.
1 Flötenconcert (e. 10) ditto.

Über den bisherigen Engkreis hinaus sehen wir Haydn's Ruf nun immer weitere Dimensionen annehmen. Die kaum erwähnten Namen führen uns nach Frankreich und England. In einem Briefe an Artaria (27. Mai 1781) gedenkt Haydn zum erstenmale seiner Verbindung mit Paris. Wir lesen: „*Monsieur* Le Gros, *Directeur* vom *Concert spirituel* schrieb mir ungemein viel schönes von meinem *Stabat mater,* so aldort 4 mahl mit größtem beyfall producirt wurde; die Herren batten um die erlaubnuß dasselbe stechen zu lassen. Sie machten mir den antrag, alle meine zukünftigen werke zu meinem nahmhaften besten stechen zu lassen, und sie wunderten sich sehr, daß ich in der Singcomposition so ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben; wan sie erst meine Operette *L'Isola disabitata* und meine letzt verfaßte Opera *La fedelta premiata* hören wurden: dan ich versichere, daß der-

---

3 Nachricht. Unter diesen Sonaten befinden sich 2 Stücke, welche mit dem gleichen Gedanken beginnen, nämlich das All° scherz. der Sonate II, und das All° con brio der Son. V. Der Verfasser bemerkt im Voraus, dies absichtlich gethan zu haben, verändert jedoch in jedem Satze die Fortsetzung desselben Gedankens.

gleichen arbeith in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wienn'; mein unglück ist nur mein aufenthalt auf dem lande".

Le Gros,[1] dem es stets darum zu thun war, für seine Concerte die ersten Künstler zu gewinnen, hatte sich offenbar auch an Haydn gewendet.[2] Welchen Erfolg die Aufforderung hatte, werden wir gleich sehen; zuvor aber wird es nöthig sein, das dortige Terrain kennen zu lernen. Die *Concerts spirituels,* im J. 1725 durch Philidor gegründet, wurden im Schweizersaal der Tuilerien an solchen Tagen abgehalten, an denen keine Oper sein durfte. Jährlich fanden 24 statt; zur Aufführung kamen Instrumentalstücke und kirchliche Vocalcompositionen für Solo und für Chor. Le Gros war in der Reihenfolge der 8te Dirigent. Zu den Verdiensten, welche diese Concerte[3] zur Förderung der Tonkunst überhaupt in Paris beitrugen, zählte auch ihr aneiferndes Beispiel zur Gründung ähnlicher Unternehmungen. So entstanden in 1770 die Liebhaber-Concerte (*Conc. des amateurs*) durch d'Ogni und Delahaye mit Gossec als Dirigent und dem bekannten Chevalier St. Georges als Solo-Violinist. Als die Gesellschaft 1780 in die Galerie *Henry III.* übersiedelte, nahm sie den Titel *Concert de la Loge Olympique* an und ihr Orchester bestand aus den zur Zeit besten Künstlern. Ein Jahr zuvor wurden erst Haydn's Symphonien durch den Violinisten Fonteski in Frankreich eingeführt.[4] So groß war ihr Erfolg daß er die Directoren im J. 1784 ermuthigte Haydn aufzufordern, eigens für diese Concerte 6 Symphonien (a. 52—57) zu componiren, welche in Paris unter dem speciellen Titel *Répertoire de la Loge Olympique* veröffentlicht wurden.[5] (Es war in

1 Le Gros, geb. zu Monampteuil 1739, gest. zu La Rochelle 1793, war Sänger der großen Oper in Paris und seit 1777 Director der concerts spirituels bis zu deren Auflösung in 1791.

2 Mozart componirte für diese Concerte die dreisätzige Symphonie in D. (Köchel, Nr. 297).

3 Sie gingen in 1791 ein, wurden aber 1805 erneuert. Ihnen reihten sich die in 1828 unter Habeneck entstandenen noch heute blühenden *Concerts du Conservatoire* an.

4 Nach Fétis schon 1770 durch den Verleger Sieber in den *Conc. des Amateurs.*

5 *Grove, Dictionary of Music and Musicians, vol. I. p. 385.* Siehe auch *Fétis, Curiosités hist. de la mus.* p. 332 ff.

diesen Concerten, wo Cherubini zum erstenmale ein Werk von Haydn hörte und davon so mächtig ergriffen wurde, daß er ihn fortan wie einen Vater verehrte.) Haydn übergab seine Partitur einem Wiener Banquier, der beauftragt war, ihm das ausbedungene Honorar von 600 Francs auszuzahlen. Nach Aufführung der Symphonien verkauften die Directoren das Verlagsrecht um 1000 oder 1200 Francs und schickten Haydn auch diese Summe als Zeichen ihrer Verehrung.[6]

Jene Symphonien bildeten fortan den Grundstock der Pariser Programme und wurden auch in Wien rasch bekannt. Weitere Verbindungen ging Haydn mit den Musikalienhändlern Nadermann, Willman und Sieber ein. Nadermann kaufte 1783 drei Symphonien und im nächsten Jahre erbietet sich Haydn „abermals drei ganz neue, sehr fleißig bearbeitete Symphonien, sauber und correct geschrieben, für 15 Ducaten bis Ende November einzureichen" und im Fall der Annahme das von ihm „verlangte Clavierstück bei erster Gelegenheit zu übermachen". In demselben Jahre hatte Willmann wegen Quartette mit Haydn unterhandelt und ihm mit der Pränumeration 100 Ducaten versprochen, wogegen aber Haydn Artaria den Vorzug ließ, obwohl mit nur 300 Gulden. In 1789 spricht Haydn von Symphonien, bei Sieber gestochen, der in rascher Folge deren 63 in Auflagstimmen herausgab.[7] Später gab Le Duc, Nachfolger des Lachevardière, die bekannte Sammlung von 26 Symphonien in Partitur heraus, womit er die Deutschen überholte. Wie rasch sich die Pariser Verleger der ersten Quartette Haydn's bemächtigten und in Stich herausgaben, sahen wir schon früher (I. S. 333).

Haydn's Ruf stand in Paris bald so hoch daß man, um Werke wenig bekannter Componisten gangbar zu machen, seinen Namen selbst mißbrauchte. So erzählt Gyrowetz in seiner Selbstbiographie (S. 45), daß er in Paris dem Orchester in der Probe seine Symphonien vorlegte und eine derselben mit Befremden aufgenommen wurde, da sie bereits als eine *Favorit-Pièce* von Haydn bekannt war. Gyrowetz konnte zwar seine Autorschaft nachweisen, allein der Irrthum war nicht mehr zu

---

6 *Fétis, Curios. hist.* p. 334.

7 *Deldevez, Curiosités musicales,* p. 28.

repariren. Er erfuhr dann vom Verleger Schlesinger daß dieser drei Symphonien, als von Haydn componirt, von einem Violinspieler, dem früher genannten Tost angekauft und herausgegeben habe, worunter auch die in Frage stehende gewesen war. — Nach Carpani[8] hatte Haydn ein Jahr zuvor, ehe er die Einladung nach Paris erhielt, von dorther den Auftrag erhalten, eine Vocalcomposition zu schreiben im Stile Lulli's oder Rameau's, von welchen man auch gleich Muster beigelegt hatte. Sie wanderten natürlich zurück mit der Erklärung, wenn man etwas nach der Manier von Lulli oder Rameau verlange, möge man sich an diese selbst oder an ihre Schüler wenden; Haydn aber vermöge leider nur Haydn'sche Musik zu schreiben. —

Im August 1781 trat Haydn durch Vermittlung des englischen Gesandten in Wien, General Chs. Jermingham, in geschäftliche Verbindung mit William Forster in London, dem berühmten Geigenmacher, der sich nun auch mit Musikalienverlag abgab. Haydn's Name erscheint in englischen Zeitungen zuerst im J. 1765 (Ankündigung seiner ersten in Amsterdam gedruckten Quartette).[1] In den 70er Jahren wurden seine Symphonien in den Concerten von J. C. Bach und Abel und in jener der Virtuosen Punto, Eichner und Lidl aufgeführt. Forster veröffentlichte 129 Werke von Haydn und zahlte, im Hinblick daß dieselben meistens schon in Wien und Paris gedruckt waren, anständige Honorare z. B. 20 Guineen für 6 Quartette (*en regard au contrat*); 70 Pfund Sterling für 20 verschiedene Compositionen. Die Symphonien sandte Haydn nicht in Partitur sondern in den einzelnen geschriebenen Auflagstimmen; Sendungen dieser Art betrugen bis über 2 Pfd. Stlg. an porto. Auf Forster folgten Longman und Broderip, die am 1. Januar 1788 in der an diesem Tage zum erstenmale erschienenen *Times*[2] 3 dem Prinzen von Wales gewidmete Symphonien (op. 51) und die 7 Worte (als Quartett arrangirt) ankündigten. Verdrießlichkeiten gab es auch hier mit den beiden Firmen. Seinen „allerliebsten" Monsieur Forster wußte Haydn aber immer wieder

8 *Le Haydine*, p. 222.

1 Pohl, Haydn in London, S. 89 f.

2 *The Times, or daily Universel Register, printed logographically. 3 d.* Es war eine Fortsetzung des am 13. Jan. 1785 eingegangenen *London Daily Universel Register. (The fourth Estate, by F. Knight Hunt. 1850.)*

freundlich zu stimmen. „Ich bin zu ehrlich und rechtschaffen (schreibt Haydn), als daß ich Sie kränken oder Ihnen schädlich sein solle“. Einmal aber hatte Haydn aus Versehen einige Werke zweimal verkauft, was ihm bei seinem Besuche in London eine Vorladung vor Gericht und Erlag einer Geldstrafe zuzog.[3]

Vergebens suchte Lord Abingdon schon im Jahre 1783 Haydn zu bewegen, die Direction der damals gegründeten *Professional*-(Fachmusiker-) Concerte zu übernehmen. Er schlug die Bitte ab, machte sich aber anheischig, alles zu componiren, was man wünschte, wenn man ihm die Summe von 500 Pfd. Stlg. geben wolle. So eröffnete denn Wilhelm Cramer als Dirigent das erste der genannten Concerte (19. Febr.) und zwar mit einer Symphonie von Haydn. Auch die *Nobility* (Adels-) Concerte brachten seine Symphonien und führten sein *Stabat mater* auf. Kein Virtuose durfte es unterlassen, sein Programm mit Haydn's Namen zu schmücken; seine Quartette aber wurden selbst im Musikzimmer des Prinzen von Wales gespielt, wobei der Prinz die Cellostimme übernahm. Man beabsichtigte sogar, um sowohl den Namen Haydn zu verewigen als auch einen Beweis zu liefern, wie hoch der Engländer an Ausländern Kunst und Genie schätze, Haydn ein Monument in der Westminster-Abtei zu errichten, die feierliche Aufstellung aber so lange zu verschieben, bis er selbst, von der englischen Nation eingeladen, in London eintreffen würde.[4] Als der Concert-Unternehmer Salomon immer energischer den Fachmusikern entgegen trat, wendete auch er sich an Haydn aber ohne Erfolg. Um so drängender wurde die Gegenpartei mit Cramer an der Spitze und fast schien es dieser glücken zu wollen, was wir aus einem Briefe Haydn's an Forster ersehen, nach welchem es sich nur um eine Antwort von Cramer handelte, um Haydn für London zu bestimmen, wo ihm Forster bereits ein Quartier offerirt hatte. Der Opernunternehmer Gallini mochte damals ebenfalls auf Haydn gerechnet haben, denn Haydn schrieb ihm im Juli 1787 einen Brief, seine Forderungen für Opern betreffend.[5] Daß schließlich Salomon Sieger blieb, ist bekannt. —

---

3 Pohl, Haydn in London, S. 93 f.

4 Cramers Mag. d. Musik. 1784, S. 194. Wienerblättchen 1784, 1. Juni.

5 Dieser in ital. Sprache geschriebene Brief, 2 Seiten umfassend, wurde im Juli 1872 in London in einer Auction verkauft.

Außer in Frankreich und England stand Haydn's Name auch in Spanien schon jetzt in hoher Achtung. Hier hatte ihn der Dichter Yriarte[1] in einem, 1779 in Madrid erschienenen didaktischen Gedicht *La Música*[2] gefeiert. Dieses mit 6 allegorischen Kupfern gezierte Werk besingt in fünf gehaltreichen Gesängen mit poetischer Weihe die Tonkunst in ihrem ganzen Umfang. Der letzte Gesang rühmt den Werth der Musik bei Privat- und öffentlichen Festen, den Einfluß musikalischer Gesellschaften und preißt namentlich die Instrumentalmusik der Deutschen und ihre Componisten und insbesondere Haydn wegen der Eigenthümlichkeit und Neuheit der Erfindung in folgenden Versen:[3]

Dir, wunderbarer Haydn, Dir allein
Verlieh die reizende Camoene
Die Kunst stets neu und immer reich zu sein.
Dir lieh sie jene Zaubertöne
Die in das Ohr voll Überraschung schallen,
So oft erwiedert immer noch gefallen.

Viel eher wird der Beifall sich verlieren
Der schönsten Töne, die die Herzen rühren,
Als Deine so erles'nen Melodien,
Durch Ausdruck, Kraft und edlen Styl
Bewundernswerth, sich dem Gefühl
Der Welt und ihrer Dankbarkeit entziehen. —
Umringen gleich Dich in den neuern Zeiten
So manche Meister hochgeehrt,
Muß doch vorherrschend Deiner Muse Werth
Weithin und glänzend Deutschlands Ruhm verbreiten.

Hier in Madrid, o Hoher! herrschet Deine
Musik im still sich übenden Vereine,
Und Deine Kunst ist unsrer Liebe Lohn;
Mit heilgem Lobe krönt Dich täglich schon
Der Beifall, der Dir laut entgegenschallt,
Vom Strand des Manzanares wiederhallt. —

---

1 *Don Thomas de Yriarte*, geb. 18. Sept. 1750 zu Orotava auf der Insel Teneriffa, gest. zu Puerto de Sancta Maria in Andalusien.

2 *La Musica, poema por D. Thomas de Yriarte, con superior permisso: en Madrid en la Imperenta Real de la Gazeta. 1779.* 3. Aufl. 1789. Übersetzungen: *La Musique, poëme, traduit par J. B. C. Grainville, et acc. de notes par Langlé. Paris, an VIII. — Music, a didactic Poem, transl. by John Belfour. London 1807. — La Musica, poema, tradotto da Gius. Carlo de Ghisi. Firenze, 1868.*

3 Sólo á tu númen, Háyden prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia

Auch von anderer Seite wurde Haydn von Spanien aus gehuldigt. Luigi Boccherini damals schon hoch geschätzt durch seine Kammermusik, die sich durch Gründlichkeit, melodische, leicht fließende, nur häufig allzu weiche Schreibweise auszeichnete,[4] stand zur Zeit in lebhaftem Verkehr mit Artaria, bei dem er mehrere Werke [5] verlegte. In einem seiner Briefe an Artaria (dat. Arenas, Febr. 1781) bittet er die Verleger, an Sigr. Giuseppe Haidn, der ihnen wahrscheinlich bekannt sein wird, in seinem Namen zu schreiben, daß er einer der leidenschaftlichsten Schätzer und Bewunderer seines Genius und seiner musikalischen Werke sei, die in hohem Grade jene Auszeichnung verdienen, die ihnen zu Theil wird.[6] Artaria schickte den Brief an Haydn, der auch zu schreiben

---

De ser tan nuevo siempre, y tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.
Antes serán los hombres insensibles
Del canto á los hechizos apacibles,
Que dexen de aplaudir las escogidas
Cláusulas, la expresion, y la nobleza
De tu modulacion, ó la estra ñeza
De tus doctas y harmónicas salidas.
Y aunque á tu lado en esta edad numeras
Tantos y tan famosos Compatriotas.
Tú solo por la Música pudieras
Dar entre las naciones
Vecinas, ó remotas
Honor á las Germánicas regiones.
Tiempo há que en sus privadas Academias
Madrid á tus escritos se aficiona,
Y tú amor con tu enseñanza premias;
Miéntras él cada dia
Con la inmortal encina te corona
Que en sus orillas Manzanáres cria.

4 Puppo, Violinist und Orchesterdirector in Neapel, nannte Boccherini „die Frau Haydn's", damit treffend den beiderseitigen Charakter ihrer Compositionen bezeichnend.

5 Die ersten bei Artaria verlegten Werke waren: 6 Quartette, *Baron du Beine* gew. op. 18; 6 ditto, op. 23; Concert für Violoncell, op. 34; 6 Trios für 2 Violinen und Baß op. 37.

6 *Spero mi faranno un favore, che io stimeró moltis mo ed è che se alcuno di lor Sigri (come è probabile) conoscesse il Sigr. Giuseppe Haidn, scrittore da me, e da tutti aprezzato al Maggior segno, gli offra i miei rispetti, dicendoli che sono uno de i suoi più appasionati stimatori,*

beabsichtigte und sich deßhalb erkundigte wo dieser Ort Arenas [Provinz Santander] läge, kam aber nicht dazu und bat Artaria, bei gelegener Zeit demselben seinen „ergebensten Respect" auszudrücken.

Noch eine Auszeichnung empfing Haydn in dieser Zeit aus Spanien: der König (Karl III, gest. 1788) verehrte ihm „für einige überschickte Musikalien" eine goldene mit Brillanten besetzte Tabatière und zwar in der schmeichelhaftesten Art, indem der am kaiserl. Hofe accreditirte k. spanische Legationssecretär auf ausdrücklichen Befehl seines Monarchen das Geschenk unter Versicherung der steten vorzüglichen Gewogenheit des Königs Haydn persönlich in Esterház überreichte und über den Empfang nach Hofe berichten mußte.[7] — Endlich noch hatte Haydn nebst der bekannten Kirchencomposition „Die sieben Worte Christi am Kreuze", die bei ihm im J. 1785 für Cadix bestellt wurde, damals noch eine kleinere Arbeit zu liefern, deren er in einem Briefe (5. April) an Artaria erwähnt: „jene Quartette so ich dermahlen in der arbeith habe, und die helffte fertig, sind ganz klein, und nur mit 3 Stück, sie gehören nach spanien".

Nach so vielen Zeichen der Anerkennung vom Auslande traf es sich gut, daß man zu gleicher Zeit auch in der Heimat Haydn eine Auszeichnung zutheil werden ließ. Im Juli dieses Jahres kündigten Artaria & Co. in der Wiener Zeitung an, daß sie in der Herausgabe ihrer großen Porträt-Sammlung von Monarchen und hohen Fürsten, Helden, Ministern, Gelehrten und vorzüglichen Künstlern dieser Zeiten, hauptsächlich aber von Personen des Vaterlandes fortfahren werden. Den Anfang hatten die Porträte der verstorbenen Kaiserin, Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian, Feldmarschall Graf von Lascy, Freiherr von Loudon, Feldmarschall-Lieutenant Graf v. Wurmser gemacht. Als Fortsetzung sollten nur die Porträte von dem gefeierten Dichter Michael Denis[1] und von Joseph Haydn folgen. Haydn wurde

---

e ammiratori insieme del suo Genio, e Musicali componimenti dei quali qui si fà tutto quel apprezzo, che in rigor di Giustizia si maritano.

7 Wiener Zeitung 1781. Nr. 80.

1 Michael Denis, geb. 1729 zu Schärding, gest. 1800, 29. Sept. zu Wien als Hofrath und Custos der Hofbibliothek.

von J. E. Mansfeld[2] gestochen und trägt als Unterschrift die Horaz'schen Worte:

Blandus auritas fidibus canores ducere quercus.[3]

Haydn war somit als Mann des Tages mitten hineingestellt unter die ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit. Er dankte Artaria für die überschickten Exemplare, „ob aber solche abgehen? ist eine Neugierde. durch jene, so Sie mir überschickten, hatten bishero Bildhauer und Vergolder gewinnst". Doch waren der Fürst und Haydn von der Ausführung erfreut und Letzterer bittet Artaria, ihn, wenn er nach Wien kommt „bey dem so verdienstvollen Herrn von Mansfeld aufzuführen". —

Dem Porträt von Mansfeld ging, soviel bis jetzt bekannt ist, nur ein einziges aus jüngeren Jahren voraus. Es ist um 1770 von Lorenz Gutenbrunn auf Holz gemalt und stellt Haydn im Begriff zu componiren in stehender halber Figur dar, die linke Hand auf den Tasten eines Claviers ruhend, die rechte erhobene Hand eine Feder haltend. Es existirt von diesem Bilde ein unbedeutender Kupferstich und eine hübsche aber nicht ganz getreue Lithographie von Schiavonetti. — Das diesem Bande beigegebene Porträt fällt in die zweite Hälfte der 80er Jahre. Das Original in Miniatur, dem auch eine Haarlocke von Haydn beigefügt ist, ist in Aquarell auf Elfenbein gemalt und war ehedem im Besitz der Frau Josefa Freiin von Erggelet geb. von Henikstein, die es aus Haydn's eigener Hand empfing. Es blieb im Besitz dieser Familie, bis es im J. 1878 Frau Pauline Freiin

---

2 Joh. Ernst Mansfeld, geb. zu Prag 1738, 14. Juli, gest. zu Wien 1796, 22. Febr., Zögling der k. k. Akademie der bild. Künste, k. k. Stempelgraveur a. d. Schule des J. M. Schmuzer. Von ihm existiren auch vorzüglich gestochene Porträte von Metastasio, Sir Robert Murray Keith (großbr. Gesandter in Wien), Joh. Thomas v. Trattnern, obige Grafen Hadik und Lascy ꝛc. Ein zweiter Mansfeld, Joh. Georg, war k. k. Hof-Antikencabinet-Zeichner, Kupferstecher und Inhaber einer Schriftgießerei; er war zu Wien geboren 1763 und starb daselbst 1817. Von J. G. Mansfeld *le jeune* existirt Mozart's Porträt, Brustbild in Profil nach Posch, Artaria 1789.

3 Vollständiger:

Tibi, qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus
In amicitiae tesseram.

von Weckbecker (geb. Freiin v. Erggelet) dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Geschenk überließ.

Für den Herbst erwartete Kaiser Joseph hohe Gäste: den russischen Großfürsten Paul[1] mit Gemalin, Herzog Fr. Eugen von Würtemberg mit Gemalin, begleitet von Prinz Ferdinand und Prinzessin Elisabeth von Würtemberg. Die Großfürstin Maria Feodorowna (geb. Prinzessin von Würtemberg und Schwester der Elisabeth), vermählt seit 18. Oct. 1776,[2] wird von der Wiener Zeitung als eine „vorzügliche Schönheit" geschildert. Die hohe Frau nahm lebhaftes Interesse an Wissenschaft und Kunst und liebte und pflegte namentlich die Musik, während ihr Gemal einen regen Forschungsgeist bekundete. Die damals 15 jährige Prinzessin Elisabeth war die erklärte Braut des Erzherzogs Franz (nachmaligen Kaiser), dem sie am 8. Jan. 1788 angetraut wurde. Sie kam im Oct. 1782 wieder nach Wien, wohnte im Belvedere und empfing im angrenzenden Kloster der Salesianerinnen die Vollendung ihrer Erziehung. Mozart hatte vergebens gehofft, ihr Musiklehrer zu werden; im Gesang wählte der Kaiser statt seiner Salieri („denn bei ihm ist nichts als Salieri"), im Clavier wurde ihm Georg Summer, ein wenig bekannter Lehrer (später Hoforganist) vorgezogen.[3] Kaiser Joseph zeigte sich der Prinzessin sehr zugethan und war selbst, wie alle Welt sagte, ihr zu Liebe den Eltern entgegen gefahren; that gar zärtlich mit ihr, „küßte ihr unaufhörlich die Hände, eine nach der andern und öfters beide zugleich". Ihre Eltern reisten als Graf und Gräfin von Gröningen, das großfürstliche Paar als Graf und Gräfin von Norden. Erstere waren am 10. Nov. angekommen. Am 16. Nov. gab ihnen Erzherzog Maximilian eine Musik bei sich, zu der auch Mozart geladen war und sich als Clavierspieler producirte. Am 22. Nov. traf das russische Paar ein und nun folgten eine Reihe wissenschaftlicher Besichtigungen, gesellschaftlicher Unterhaltungen und Theaterbesuche. Da man auf den hohen Besuch schon im Sommer vorbereitet war und derselbe

---

1 Er bestieg nach dem am 7. Nov. 1796 erfolgten Tode der Kaiserin Katharina als Paul II. den russischen Thron und starb am 11. März 1801 eines gewaltsamen Todes.

2 Des Großfürsten erste Frau, gest. 26. April 1776, war eine Prinzessin Wilhelmine von Hessen-Darmstadt.

3 Mozart's Briefe 1781 Aug. — Dec. — Jahn, Mozart I. 634 ff.

anfangs früher erwartet wurde, schrieb Mozart über Hals und Kopf an seiner „Entführung", in der Hoffnung, vor dem hohen Paar mit etwas Neuem auftreten zu können. Dann hoffte er wieder, bei dieser Gelegenheit seinen „Idomeneo" in neuer Bearbeitung vorführen zu können. Da man aber schon zwei Opern von Gluck („Alceste" ital., „Iphigenie auf Tauris" deutsch) bestimmt hatte, so wäre eine dritte für die Sänger zu viel gewesen und so mußte Mozart auch hier zurücktreten. Im Grunde verstand sich der Kaiser selbst nur ungern zu Gluck, denn von Herzen war er seiner Muse nicht sonderlich gewogen, so wenig wie der Bernasconi, Gluck's Lieblings-Sängerin, die auf ein Jahr mit 500 Ducaten engagirt war, dem Kaiser förmlich aufgedrungen wurde und nun doch beschäftigt werden mußte. Mit Mühe gelang es auch, ein Ballet zu Stande zu bringen, da dasselbe nach Noverre's Abgang aufgelöst worden war. Als Balletmeister wurde nun Crux auf kurze Zeit engagirt.

Sonntag den 25. Nov. gab der Kaiser in Schönbrunn ein großes Fest, dem die großfürstlichen und herzoglichen Gäste und Erzherzog Maximilian beiwohnten. Aufgeführt wurde im Schloßtheater Gluck's »*Alceste*« in italienischer Sprache; dann folgte ein maskirter Ball, zu dem 3—4000 Personen geladen waren. Man tanzte in mehreren Sälen Quadrille und andere Tänze in römischer Tracht, in ungarischer Nationaltracht (mit der eigenen Landesmusik), in tartarischer-, Matrosen- und sogenannten Straßburger Tracht; den Beschluß machte ein glänzendes Souper. —[1] »*Alceste*« wurde am 3. 13. und 19. Dec. im National-Hoftheater in Gegenwart der Gäste wiederholt; dieselben besuchten ferner Gluck's „Iphigenie auf Tauris" (27. Nov., 9. Dec.), „die Pilgrimme von Mekka" (5. Dec.); »*Orfeo*« (ital., 31. Dec.), das beliebte Singspiel „die schöne Wienerin" (Musik von Umlauf), „Medea" (von Benda), „die eingebildeten Philosophen" (von Paisiello). — Am 14. Dec. wurden die Schauspieler von dem kaum erst (20. Oct.) eröffneten Leopoldstädter Theater und die französische Gesellschaft vom Kärnthnerthor-Theater nach Schönbrunn berufen, wo sie nach der Tafel Lustspiele aufführten. — Am 22. und 23. Dec. besuchte der Kaiser mit der Gräfin von Norden, Graf von Gröningen und Erzherzog Maximilian die jährliche

---

1 Wiener Zeitung Nr. 95.

Akademie der Tonkünstler-Societät im Kärnthnerthor-Theater. Man hatte beabsichtigt, Haydn's seit 1775 nicht mehr gehörtes Oratorium „Tobias“ aufzuführen, wählte aber dafür Hasse's »*Sta. Elena al Calvario*«. Die für die Societät wenig schmeichelhafte Abänderung haben wir früher (S. 86) kennen lernen.

Am 24. December wohnte die Gräfin von Norden dem vom Kaiser in seinem Salon veranstalteten Wettkampf zwischen Mozart und Clementi bei. Mozart beschreibt denselben seinem Vater (16. Jan. 1782): „Der Kaiser that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, daß er zu spielen anfangen sollte. »*La santa chiesa Catolica*«, sagte er, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate, — dann sagte der Kaiser zu mir (*allons*) drauf los. — Ich präludirte auch und spielte Variationen, — dann gab die Großfürstin Sonaten von Paesiello her (miserable von seiner Hand geschrieben) daraus mußte ich die Allegro und er die Andante und Rondo spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf 2 Pianoforte aus.“ Mozart sagt dann noch daß der Kaiser sehr gnädig und, wie er aus sehr guter Quelle erfuhr, recht zufrieden mit ihm war. Er schickte ihm auch nach der Production 50 Ducaten „welche ich dermalen recht nöthig brauche“.

Dienstag den 25. Dec., am ersten Weihnachtstag, speiste der Kaiser mit den hohen Herrschaften und wohnte Abends mit ihnen einem, in den Gemächern der Gräfin von Norden veranstalteten großen Concerte bei. Es wirkten die vorzüglichsten in Wien anwesenden Künstler beiderlei Geschlechtes in diesem Concerte mit, von dem die Wiener Zeitung etwas unklar sagt „daß es den fürstl. Esterházy'schen Kapellmeister, den berühmten Herrn Joseph Haydn zum Verfasser hatte“, was faßt vermuthen läßt, daß, wenn nicht alle so doch die meisten Compositionen von Haydn waren. Das von ihm aufgelegte Streichquartett wurde von dem uns bekannten Luigi Tomasini aus Esterház und von den Wiener Künstlern Aspelmayer, Huber und Weigl gespielt und von der hohen Gesellschaft „mit gnädigsten Beifall beehrt“. Haydn „als Compositor“ erhielt eine prächtige emaillirte mit Brillanten besetzte goldene Dose und jeder der genannten Herren eine goldene Tabatière. Während ihrer Anwesenheit in Wien hatte die Großfürstin auch einige Musik-Lectionen bei Haydn genommen und das Interesse das sie ihm erwieß, ließ bei ihm

eine so wohlthuende Erinnerung zurück daß er im Jahre 1802 der nun verwittweten Kaiserin ein Exemplar seiner 3 und 4stimmigen Gesänge, auf welche er selber großen Werth legte, übersandte und dafür mit einem Dankschreiben, in dem sie jener Musik-Lectionen gedachte, und einem kostbaren Ring beehrt wurde.

Wenn sich auch der Großfürst nicht in gleichem Maße für Musik interessirt haben mag, konnte er sich doch rühmen daß ihn der Kaiser einer besonderen Werthschätzung würdigte, indem er ihn bei Besichtigung seiner Musik-Bibliothek auch auf die eigens für ihn von seinem ehemaligen Hofkapellmeister Gaßmann componirten Quartette aufmerksam machte, wobei er mit Wehmuth bemerkte: „Dies sind noch Rosen von meines Gaßmann's Grab". Der Kaiser schätzte denselben bekanntlich sehr hoch. Als sich dessen Frau nach seinem Tode weinend dem Kaiser zu Füßen warf, wurde auch er zu Thränen gerührt und äußerte: „Ich habe nicht nur einen vortrefflichen Künstler sondern auch einen der rechtschaffensten Männer verloren".

Übrigens verging fast kein Tag, wo nicht die hohen Herrschaften es sich angelegen sein ließen, hervorragende Künstler und Gelehrte, wissenschaftliche Sammlungen und Anstalten kennen zu lernen und verlohnt es wohl, sie bei diesen Gängen, die uns einen raschen Einblick in das mannigfach aufstrebende damalige Wien gestatten, zu begleiten. So hören wir von Besuchen bei Gluck und Metastasio; Besichtigungen der Hofbibliothek, des botanischen Gartens, wo der Professor der Chemie und Botanik, Bergrath Niclas Joseph von Jacquin die nöthigen Erläuterungen gab; der Universität, wo die Gäste vom *Rector magnificus* Probst Ignaz Parhamer, vom Universitäts-Kanzler, Graf Edmund Maria v. Arzt und Reichsgrafen Vassegg, den Directoren, Dekanen und Professoren empfangen und in die verschiedenen Hörsäle geleitet wurden. Höchst lehrreich gestaltete sich auch der Besuch der Akademie der bildenden Künste auf der neuen Universität, wo die vornehmsten Meisterstücke der Maler- und Bildhauerkunst vorgewiesen wurden; der Besuch der Sternwarte, wo der Director Abt Maximilian Hell über seine Reise in Lappland berichtete, worauf dann der Kaiser selbst die Stelle des Lehrers übernahm und mit bewunderungswürdiger Einsicht den Gebrauch der vorhandenen herrlichen Instrumente erklärte, besonders jene, welche der Kaiser in diesem Jahre aus dem Museum

des verstorbenen Prinzen Karl von Lothringen hatte übertragen lassen; Besuche des anatomischen und medicinischen Museums, wo Professor Jos. Barth die vornehmsten anatomischen Präparate vorzeigte und die Operation des grauen Staares erklärte; der anatomischen und chemischen Hörsäle, wo Professor v. Jacquin Experimente vornahm; des Bibliothek- und Naturalien-Saales; jener Säle wo unter Leitung des Lehrers Johann Baptist von Hagenauer die antiken und modernen Statuen, Vasen und Ornamente besichtigt wurden. Schließlich wurde noch die Hof-Buchdruckerei des Edlen v. Trattnern in der Josephstadt, die Bilder-Gallerie des Fürsten Liechtenstein und jene im kaiserlichen Belvedere und Hofrath und Leibmedicus Joh. Ingenhouß besucht, der die neuesten Entdeckungen in der Physik erklärte. Auf Befehl des Kaisers erschien auch der Lehrer des Taubstummen-Instituts Dr. Joh. Friedrich Storck, Priester der erzbischöfl. Cur, mit seinen Zöglingen in den Gemächern der Gräfin von Norden und erklärte im Beisein des Kaisers seine Lehrmethode und nahm mit seinen Zöglingen Prüfungen vor.[5]

Am 3. Januar 1782 besuchten Graf und Gräfin von Norden nochmals eine Vorstellung der »*Alceste*« und reisten dann am folgenden Tage nach Italien. Der Kaiser begleitete seine Gäste bis Mürzzuschlag und seine liebenswürdige Aufmerksamkeit erstreckte sich dann noch bis ins Herz von Steiermark, indem er seinen Besuch durch den Grafen Chotek als Reichskommissarius begleiten und auf seine Kosten in Graz im Theater die Aufführung einer *Opera buffa* und einen Ball im Redoutensaal abhalten ließ.[6] —

Im Jahre 1781 erschienen bei Artaria Haydn's erste „XII Lieder für das Clavier, gewidmet aus besonderer Hochachtung und Freundschaft der Freulen Francisca Liebe Edle v. Kreutznern", I. Theil. Das schöne Titelblatt war von dem tüchtigen C. Schütz erfunden und gestochen und auch sonst „alles deutlich und rein gestochen (nicht gedruckt)". Es sind die folgenden Lieder:

1. Das strickende Mädchen (Und hörst du kleine Phillis nicht).
2. Cupido (Weißt du mein kleines Mägdelein).
3. Der erste Kuß (Leiser nannt ich deinen Namen).

---

5 W. Ztg. 1781. Nov., Dec.

6 W. Ztg. 1782, Nr. 1—9.

4. Eine sehr gewöhnliche Geschichte (Philint stand jüngst vor Bawets Thür).
5. Die Verlassene (Hör' auf mein armes Herz so bang zu schlagen).
6. Der Gleichsinn (Sollt' ich voller Sorg' und Pein).
7. An Iris (Ein Liedchen vom Lieben verlangst du von mir).
8. An Thyrsis (Eilt ihr Schäfer aus den Gründen).
9. Trost unglücklicher Liebe (Ihr mißvergnügten Stunden).
10. Die Landlust (Entfernt von Gram und Sorgen).
11. Liebeslied (So lang, ach! schon so lang).
12. Die zu späte Ankunft der Mutter (Beschattet von blühenden Ästen).[1]

Die Dedication nennt uns ein bisher unbekanntes Haus, dem wir weiterhin bei einem zweiten und größeren Werke Haydn's nochmals begegnen werden.

Mit den Liedern trat Haydn mit dem damals in Wien beliebten Componisten und Hof-Claviermeister Jos. Anton Steffan[2] in die Schranken, der in den Jahren 1778—82 eine „Sammlung deutscher Lieder für Clavier" in 4 Abtheilungen bei Kurzböck herausgab, von denen sich die von ihm selbst componirten Abtheilungen (I. II. IV.) durch Einfachheit und Lieblichkeit auszeichnen und sehr beliebt wurden. Die Texte aus den damals besten Dichtern lieferte ihm sein Jugendfreund und Gönner Hofrath v. Greiner, an den sich auch Haydn wandte und dann dessen „Gutachten in Betreff des Ausdruckes" einholte. Wieder bittet Haydn um ein zweites Duzend „aber nur gute und mannigfaltige, damit ich dabey eine Wahl habe: dan es fügt sich, daß mancher Text eine wahre Antipatie wider den Compositor oder der Compositor wider den Text hat". Haydn fürchtet auch daß eines der bereits fertigen Lieder (Nr. 12) „vielleicht wegen der strengen Censur nicht wird erlaubt werden . mir wäre leyd darum, indem ich eine ausnehmend gut passende Aria darauf gemacht". Die Sorge war unnöthig; indem die Kritik sich milde zeigte, eingedenk der eigenen Worte des Dichters: „Es ist geschehen"! Im Juni 1781 waren die ersten 12 Lieder fertig und Haydn sang sie seinem Freunde Abbé Stadler, als dieser ihn zum erstenmale in Esterház besuchte, selbst am Clavier vor.

---

1 In der neuen Ausgabe bei C. F. Peters, Nr. 1351, her. von Alfred Dörffel sind aufgenommen: Nr. 3, 5, 6, 7, 8, 10 (bei Peters: Nr. 12, 27, 15, 28, 30, 26).

2 Geboren 1726 zu Kopidlno in Böhmen.

Die Texte von Nr. 4, 8 und 9 wahren schon in der 3. Abtheilung obiger Sammlung deutscher Lieder für das Klavier" von Leopold Hofmann[3] benutzt worden, worüber Haydn an Artaria schreibt: „diese 3 lieder sind von Herrn Capellmeister Hofmann (unter uns) elendig componirt; und eben weil der Prahlhans glaubt, den Parnaß alleinig gefressen zu haben, und mich bey einer gewissen großen weld in allen Fällen zu unterdrucken sucht, hab ich diese nemblichen 3 lieder um der nemblichen groß sein wollenden weld den unterschied zu zeigen, in die Music gesetzt: »*Sed hoc inter nos*«. Haydn schreibt dann weiter: „besonders aber bitte ich Euer Hoch Edlen diese Lieder niemanden zuvor abspiellen oder singen oder gar aus absicht verhunzen zu lassen, indem ich selbst nach deren Verfertigung dieselbe in den critischen Häusern absingen werde: durch die gegenwart und den wahren Vortrag muß der Meister sein Recht behaupten . es sind nur lieder, aber keine Hofmanische Gassenlieder wo weder Idee, noch ausdruck, und noch viel weniger gesang herrschet".

Haydn beabsichtigte ursprünglich, diese Sammlung Lieder „aus besonderer Hochachtung der *Mademoiselle Clair* zu widmen. „Sie ist die Göttin meines Fürsten (schreibt Haydn) und Sie werden wohl einsehen, was dergleichen Dinge für Eindruck machen"! Auch sollten die Lieder erst am 19. November, als am „Namenstag dieser schönen" erscheinen. Bald aber heißt es: „mit der Dedication steh ich noch in Zweifel: ob ich es jener oder einer andern dediciren werde".

Haydn war damals sehr eingenommen von diesen Liedern und meinte, daß dieselben „durch den mannigfaltigen natürlich schönen und leichten Gesang vielleicht alle bisherigen übertreffen werden". Er verlangte 30 Ducaten Honorar, begnügte sich aber dann mit einem Ducaten per Stück „aber niemand solle darum etwas wissen". —

Den 12 Liedern folgten 6 Streichquartette (d. 39—44), die ersten die Haydn bei Artaria verlegte. Er kündigte ihr baldiges Erscheinen schon im December dieses Jahres in der Wiener Zeitung also an: „Auch sind die 6 ganz neuen Quartette

---

3 Hofmann war damals Chordirector bei St. Peter, später Domkapellmeister. Die ersten 24 Lieder sind von Karl Triberth, unserm ehemaligen Sänger in Esterház, nun Kapellmeister in Wien; die letzten 6 sind von Hofmann.

dieses großen Mannes in größter Beschäftigung der Auflagen und hoffen es in ungefähr 4 Wochen herausgeben zu können". Über diese voreilige Anzeige war Haydn, wie wir schon sahen, nicht wenig erzürnt. Er erlitt dadurch „bey Gott mehr als 50 Ducaten schade, indem ich viele Pränumeranten noch nicht contentirte und jene etwelchen auswärtigen gar nicht mehr überschicken kann". Haydn sagt ferner daß er „aus bloßer Freundschaft und ferneren Vertrag" mit Artaria die Quartette nicht nach Berlin an Hummel schickte, der auch auf das Werk pränumeriren wollte d. h. um dasselbe nachstechen zu können. — Gleich der früheren Serie erhielt auch diese in der Berliner Ausgabe ihre eigene Bezeichnung: „Jungfernquartette", nach einer weiblichen Figur auf dem Titelblatt. Allgemeiner aber sind sie als die „Russischen" bekannt, da sie vermuthlich in den Appartements der Großfürstin bei ihrem Wiener Besuche gespielt wurden und der Großfürst später von Artaria ein Exemplar entgegen nahm. Haydn schickte sie auch an den Prinzen Heinrich von Preußen (Bruder König Friedrich II.), der in Rheinsberg eine Kapelle und französische Oper unterhielt, worauf er folgenden, vom Maler Dies [1] mitgetheilten Brief erhielt:

„Ich danke Denenselben für die mir überschickten Quartetten, welche mir ein großes Vergnügen machen. Beykommende Kleinigkeit, werden Dieselben, als ein Merkmahl meiner besondern Zufriedenheit annehmen; der ich übrigens mit Achtung verbleibe

Berlin, den 4. Febr. 1784.

Ihr wohlaffectionirter
Heinrich.

Die Kleinigkeit, die dem Briefe beigegeben war, bestand in einer goldenen Medaille und dem Bildnisse des Prinzen.

Von den, im Jahre 1781 gleichfalls bei Artaria aufgelegten *Six Divertissements à 8 Parties concertantes* (c. 8—13) liegen, wie früher erwähnt, Nr. 9, 10 und 11 in Haydn's Handschrift als Barytonstücke aus dem J. 1775 vor; auch Nr. 12 und 13 in Abschrift erhalten, gehören in diese Rubrik. Sie bilden eine der letzten Fälle, wo Haydn selbst diese Compositionen werth hielt, ohne wesentliche Veränderung auch dem Publikum zugängig zu machen.

Von den 5 Symphonien, die in dieses Jahr fallen, ist die erste (a. 40) *La chasse* betitelt. Sie wurde, wie die Tradition

1 Biograph. Nachrichten, S. 70.

erzählt, nach des Fürsten Rückkunft von Paris, wo er sich dieses=mal längere Zeit aufgehalten hatte, vor ihm aufgeführt. Haydn benutzte als letzten Satz (welcher der Symphonie den Namen gab) die Einleitung zum 3. Akt seiner Oper *La fedeltà premiata*. Es ließe sich wohl annehmen daß dieser Satz dem Fürsten be=sonders gefallen haben mochte und ihm also Haydn durch die unerwartete Benutzung eine artige Überraschung zu bereiten ge=dachte.[2] Haydn hat diese Symphonie auch selbst für Clavier arrangirt, in welcher Form sie noch in seiner Handschrift existirt und bei Artaria im Stich erschien. Der glücklichen Rückkunft des Fürsten zu Ehren wurde auch ein Chor G=dur $^2/_4$ »*Al tuo arrivo felice*« gesungen, zu dem Haydn einen Satz aus einem Baryton=Trio verwendete, offenbar ein Lieblingsstück des Fürsten. In gleicher Weise wurde ein andermal die Wiedergenesung des Für=sten durch ein Barytonstück, D=dur $^3/_4$, mit unterlegtem Text »*Dei clementi*« gefeiert.

Die sogenannte Cäcilienmesse, Haydn's siebente, C=dur (I. 7) läßt sich nur nach vorhandenen Auflagstimmen in dieses Jahr einreihen. In der Chronik wurde darauf hingewiesen daß diese Messe etwa für das in den Monat November fallende jähr=liche Fest der Cäcilien=Congregation bestimmt war. Dafür spricht auch der unverkennbar auf dieselbe verwendete Fleiß und Ernst, der im allzugroßen Eifer manche Nummer allzu lang werden ließ; dies mag auch die bedeutende Kürzung der Partitur (Breitkopf und Härtel Nr. 5) zufolge gehabt haben.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

4 Symphonien (a. 41—44) im Druck erschienen.
1 Waldhornconcert (e. 11) in Abschrift erschienen.

Im Jahre 1782 ereigneten sich drei Todesfälle, die Haydn, jeder in seiner Art, wohl recht nahe gegangen sein mochten.

---

2 In Haydn's Katalog ist sowohl der Anfang der Symphonie als auch obiger letzter Satz als selbstständige Symphonie thematisch verzeichnet — ein Beweiß, wie wenig die oft citirte Zahl seiner Symphonien (118) mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Sind doch auch seine Ouverturen ebenfalls in diese Rubrik aufgenommen. Partitur und Auflagstimmen erschienen in jüngster Zeit bei Rieter=Biedermann (Nr. 5).

In Wien verschied am 12. April der Dichter Metastasio im 84. Lebensjahre in demselben Gebäude (großes Michaelerhaus) das er seit 1735 nicht verlassen hatte und dessen Dach auch Haydn in seinen kümmerlichen Jünglingstagen beherbergt hatte. Haydn verdankte ihm damals (Bd. I. 162) eine gelehrige Schülerin in Marianne Martines und einen tüchtigen Lehrer in dem Italiener Porpora. Als Gegengabe hatte ihm Haydn mit *L'Isola disabitata* ein würdiges Denkmal der Erinnerung gesetzt.

Ein nicht minder ernster Trauerfall war der Tod der verwittweten Fürstin Maria Anna Louise Esterházy. War doch ihr Gemal, Fürst Paul Anton derselbe, der Haydn zu seinem Vice-Kapellmeister ernannte. Die Fürstin war Zeuge aller Wandlungen der Musikkapelle seit jener Zeit; sie sah das Alte versinken und den frühlingsverheißenden Übergang einer freier athmenden Musik aufkeimen und deren Schöpfer zu sein, konnte sich Haydn mit gerechtem Stolze rühmen. Die Fürstin starb am 4. Juli, 71 Jahre alt und wurde in der Fürstengruft zu Eisenstadt beigesetzt.[1]

Zwei Monate früher, am 1. Mai, starb auch Marie Therese, des Grafen Nicolaus Erdödy Tochter, vermählt seit 10. Jan. 1763 mit Paul Anton, ältesten Sohne des Fürsten Nicolaus Esterházy. Abermals ein Wachruf an Haydn; hatte er doch zu dieser Vermählung sein erstes größeres Werk, das Schäferspiel *Acis e Galatea* componirt (I. 232). —

Im Herbst dieses Jahres besuchten Graf und Gräfin von Norden auf ihrer Rückreise nach Petersburg abermals Wien. Der Kaiser war ihnen bis Ems entgegen gefahren. Die Ankunft erfolgte am 4. October. An demselben Abend besuchten sie das National-Hoftheater wo die Oper *La Contadina in corte* von Sacchini gegeben wurde. Der Kaiser gab ihnen abermals ein Fest in der Orangerie in Schönbrunn, wozu die ganze Wiener Aristokratie geladen war. Am 13. Oct. war große Tafel im Augarten, wobei die Kaiserliche Kammermusik sich hören ließ. Fürst Auersperg veranstaltete ihnen ebenfalls am 11. Oct. ein glänzendes Fest in seinem Palais vor dem Burgthor. Der Garten war

1 *La bonne Princesse d'Esterhazi est morte hier au convent d'Eisenstadt a 11e du soir. (5. Juillet.)* Zinzendorf spricht später auch über ihr Vermögen und ihre Vermächtnisse sowie über ihr wohl erhaltenes Aussehen *(à 70 ans elle avait l'air d'en avoir cinquante).*

prachtvoll illuminirt und auf dem Haustheater wurde die Oper *Armida* von Righini von Damen und Cavalieren aufgeführt. Mozart war diesmal glücklicher; er konnte ihnen seine am 16. Juli zum erstenmale gegebene Oper „Die Entführung aus dem Serail" vorführen „wo ich (wie er dem Vater schreibt) für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren; theils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen". Auch außerdem besuchten die russischen Gäste fast allabendlich das Theater, wo meistens Lust- und Singspiele gegeben wurden. Auch wiederholten sie ihre Besuche auf der Hofbibliothek nnd im Belvedere. Am 19. October erfolgte die Abreise. „Der Kaiser hatte sich diesmal kühl gegen die Gäste verhalten, die Conversation war oft trocken, langweilig und einige Monate später konnte er seinem Bruder melden, daß die Correspondenz mit dem Großfürsten erloschen sei".[2]

Aus einer brieflichen Mittheilung Haydn's an Artaria ersehen wir daß der Fürst hoffte, die hohen Gäste in Esterház empfangen zu können. Haydn schreibt: „Was aber die Clavier-Sonaten mit einer Violine [Trios] betrifft, werden Sie noch sehr lang in geduld stehen müssen, indem ich nun eine ganz neue wellsche *Opera* zu verfassen habe, indem der Großfürst und Seine Gemahlin, und vielleicht Sr Maj. der Kaiser zu uns herab kommen wird". Es dürfte nicht unwahrscheinlich sein, daß die hohen Gäste die kühlere Aufnahme zu rascherer Abreise veranlaßte und somit auch der beabsichtigte Ausflug nach Esterház unterblieb, wodurch wir um ein jedenfalls glänzendes Fest gekommen sind, das einzige und letzte obendrein, das in den achtziger Jahren stattgefunden hätte. —

Die Oper, welche Haydn in Arbeit hatte, die vorletzte die er für die fürstliche Bühne schrieb, war *Orlando Paladino* (Ritter Roland), Libretto von Nunziato Porta. Das gedruckte Textbuch [3] unterließ es diesmal nicht, den erwarteten Gästen gegenüber

---

2 Ad. Wolf „Fürstin Eleonore Liechtenstein". Nach Briefen und Memoiren ihrer Zeit. 1875. S. 184.

3 *Orlando Paladino, dramma eroicomico in tre atti, musica del celebre Sigr. Giuseppe Haiden. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhazi. l'anno 1782.*

mit Stolz auf den „berühmten" fürstl. Kapellmeister hinzuweisen. Es traten folgende Personen auf:

Orlando, paladino	*Mons. Specioli.*
Pasquale, scudiero d'Orlando . . .	*Mons. Moratti.*
Angelica, regina del Cattai	*Madame Bologna.*
Medoro, amante d'Angelica	*Mons. Braghetti.*
Rodomonte, re di Barbaria	*Mons. Negri.*
Eurilla, pastorella	*Madame Specioli.*
Alcina, maga	*Mlle. Valdesturla.*
Licone, pastore } *Caronte* }	*Mons. Dichtler.*

Ritter Orlando, in Angelica, Königin von Cattai verliebt, welche sich mit ihrem Geliebten, Medoro, verborgen hält, zieht mit seinem Knappen Pasquale, einem feigen Pralhans, aus, sie aufzusuchen. Rodomonte, König der Berberei, macht sich gleichfalls auf den Weg, um sie vor Orlando, der auf die Macht seiner Waffen pocht, zu schützen. Er erfährt durch Fischer ihren Aufenthalt und bietet seinen Schutz an. Angelica fleht zur Zauberin Alcina, welche Orlando in einen eisernen Käfig versetzt. Sobald er wieder frei ist, erneuert er seine Nachstellungen. Angelica verzweifelt, will sich ins Meer stürzen, wird aber von Medoro zurückgehalten. Beide entfliehen, von Orlando verfolgt. Wieder hilft Alcina: ein Ungeheuer vertritt ihm den Weg und er wird in einen Stein verwandelt. Wir stehen am Fluß Lethe, Charon wartet in seiner Barke, in der Ferne erblickt man das Elysium. Orlando schläft auf einem Felsen und spricht im Traume; er glaubt sich in die Unterwelt versetzt und seufzt nach Angelica. Auf Alcina's Geheiß streicht ihm Caronte die Stirne und nimmt ihm damit die Erinnerung an die Vergangenheit. Er erwacht und fühlt sich seiner wahren Ritterpflicht wiedergegeben, befreit Angelica und den für sie kämpfenden Medoro von einer Schaar Wilden. Beide, Angelica und Medoro, sind nun am Ziel ihrer Wünsche und auch für Pasquale schlägt die Stunde: er reicht der wohlhabenden Fischerin Eurilla die Hand.

Zwei der bedeutenderen Sängerinnen der fürstlichen Bühne, Valdesturla und Bologna traten hier zum erstenmale zusammen auf. Die Besetzung war auch außerdem sorgfältig gewählt und nebstdem für die Schaulust durch reichen Costume- und Decorationswechsel gesorgt. Es fehlte selbst an einer ungewöhnlichen Effektscene nicht: der Schildknappe Pasquale erschien im 2. Akt geharnischt zu Pferde und sang eine bombastisch klirrende Arie.[4] „Ritter Roland" ist die bis dahin einzige Oper Haydn's, die, wenn auch nicht vollständig, in gestochenem Clavierauszug (Simrock) erschien und die auch überhaupt die meiste

---

4 *Vittoria! Vittoria! Trombette suonate le glorie cantate del grande Pasqual.*

Verbreitung gefunden hat. Es fanden Aufführungen statt: in Preßburg (im Carneval 1787) im Schauspielhause und im gräfl. Erdödy'schen Theater von der Kumpf'schen Operngesellschaft;[5] in Prag (1791);[6] in Wien ins Deutsche übertragen von Gierschek (9. Jan. 1792) im Schikaneder-Theater;[7] in Brünn[8] (1791 und 92); in Mannheim[9] (1792, 5. August und bis Ostern 1794 7 mal repetirt); auf dem Schloßtheater zu Pillnitz und im Hoftheater zu Dresden[10] (1792); in Frankfurt a/m[11] (1793 und 94); in Graz[12] (1793 u. 94); in Berlin im Nationaltheater[13] (1796, 6 mal); in Augsburg[14] (1802); in Hamburg[15] (1805, 31. März und 3. April).

In diesem Jahre erschienen bei Artaria 6 Ouverturen, fälschlich als Symphonien bezeichnet (b. 2—7). Nr. 2 und 6 sind die Einleitungen zu *L'Isola disabitata* und *La vera Costanza*, Nr. 7 zu „Tobias".[16] „Ich versichere Sie (schreibt Haydn an Artaria) daß Sie bey dieser Herausgabe, welche wegen Kürze der Stücke den stich sehr wohlfeil machen, einen nahmhaften gewinnst machen werden". Ursprünglich war die Sammlung auf 5 Stücke berechnet, für welche Haydn 25 Ducaten Honorar verlangte; auch machte er Artaria auf dessen Anfrage zu wissen „daß man stat *Sinfonie*, *overture* sezen soll, so ist Ihr zweifl gehoben". Die Sache zog sich aber derart in die Länge, daß Haydn fortfährt: „ich bin der Verzögerung wegen verdrießlich

---

5 Gotha. Th. Kal. 1788, S. 195. — 6 ditto 1792, S. 304.

7 Mozart's Schwägerin, Josepha Hofer, sang die Angelika, Schack den Roland, Gerl den Rodomonte.

8 Journal d. Luxus u. d. M.

9 Theater Kal. Mannh. 1795. S. 38 und 74; Journ. d. Lux. 1792: 5. Aug. mißfiel; 2. Sept. mit zweckmäßigen Abänderungen; 6. Sept. auf hohes Begehren; 18. Nov. auf höchsten Befehl. 1793. 14. Apr. auf höchsten Befehl. „Mit jeder Vorstellung wächst der Beifall dieser Oper". 29. April in Gegenwart des Königs von Preußen.

10 Allg. Mus. Ztg. 1799. Nr. 22.

11 Tasch. f. Th. Mannh. 1795. S. 99. Journal d. Luxus u. d. Moden.

12 Journal d. Luxus u. d. Moden.

13 L. Schneider, Gesch. d. Oper u. d. Opernh. in Berlin 1852, S. 277. Goth. Th.-Kal. 1799. S. 261.

14 Mus. Taschenb. auf d. J. 1805. her. von Mann. S. 198.

15 Berl. Mus. Ztg. von J. F. Reichardt. 1805. Nr. 39.

16 Diese Ouverture ist auch unter der eigenthümlichen Bezeichnung „Saul" bekannt. Die Auflagstimmen erschienen bei Simrock.

geworden, weil ich für diese 5 Stück von einem andern Verleger 40 Ducaten haben könnte, und Sie machen so viele weitläufigkeit von einer sache, was Ihnen bey so kurzen Stücken 30fachen Nutzen verschaffet: machen Sie also der sache ein Ende und schicken mir entweder Music, oder Geld". . . . Man sieht, Haydn verstand es auch, kategorisch zu reden.

Gleichzeitig erschien bei Artaria eine Cantate für eine Singstimme »*Ah come il cuore mi palpita*« und eine Arie »*Or vicina a te mio cuore*« mit Orchesterbegleitung. Die Cantate (n. 1) fand in Cramers Magazin der Musik eine 42 Seiten lange Besprechung unter dem Titel: Über die Schönheit und den Ausdruck der Leidenschaft in einer Cantate von Jos. Haydn". Sie ist von Carl Friedrich Cramer in Kiel selbst verfaßt, der einen Abdruck auch an Haydn schickte, was dieser Artaria mit Befriedigung mittheilt. Die Arie (n. 2) scheint zu der früheren Oper *L'Incontro improviso* neu componirt zu sein.

Wir stehen nun vor Haydn's achter, der wohlbekannten „Mariazeller Messe" (l. 8), in der Partitur-Sammlung von Breitkopf und Härtel Nr. VII. Dieselbe wird unter allen bisher genannten Messen Haydn's am häufigsten aufgeführt. Das Autograph, das nach mehrfachem Besitzwechsel endlich im Stifte Göttweig eine Ruhestätte fand, trägt auf dem Umschlage von des Autors Hand die Aufschrift: *Missa Cellensis, fatta per il Signor Liebe de Kreutzner, composta di me Giuseppe Haydn 782.* Es ist dasselbe Haus „dem Haydn, wie wir zuvor gesehen, seine ersten 12 Lieder dedicirte. Der Besteller der Messe war Anton Liebe Edler von Kreutzner, Militär-Verpflegs-Oberverwalter.[17] Dessen Großvater, Benjamin Liebe, war General-Gewaltiger unter dem Commando des Prinzen Eugen von Savoyen und wurde 1706 vor dem Feinde erschossen; der Vater, Franz Anton, diente als Unter-Offizier im Alexander-Würtemberg Regiment; zwei Brüder hatten Offiziersrang. Anton Liebe wurde 1757 bei Ausbruch des Krieges als Militär-Verwalter angestellt. In Folge der Verdienste der Familie und der eigenen wurde er nach 24jähriger Dienstzeit auf sein Ansuchen am 20. März 1781 in den Adelstand mit obigem Prädikat erhoben.[18] Unwillkürlich werden

---

17 Hof- und Staats-Schematismus.

18 Adels-Archiv. Nachkommen desselben leben noch heute in Wien.

wir hier zu der Vermuthung gedrängt daß der edle Verpflegs-Oberverwalter bei der zu hoffenden Erhebung in den Adelstand das Gelübde ablegte, dem gnadenreichen Wallfahrtsort Mariazell in Steiermark ein Dankopfer in Form einer Messe zu bringen und somit die Veranlassung zu einem Werke bot, das noch heute nach fast hundert Jahren in ungeschwächter Frische dasteht. Es war die einzige Messe, die Haydn auf Bestellung, und die einzige, die er für einen auswärtigen Ort schrieb, obendrein für einen Ort, der ihn an eine launige Episode aus seiner Jugendzeit erinnern mußte.[19]

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
4 Symphonien (a. 45—48) im Druck erschienen.
1 Sextett Es-dur (c. 14) in Abschrift erschienen.

Im Jahre 1783 hören wir Haydn zum erstenmale über seinen Nasen-Polyp, ein Erbübel seiner Mutter, klagen (I. S. 210). Er mußte sich in Eisenstadt vom Wundarzte bei den Barmherzigen Brüdern den Polypen so oft unterbinden lassen, als sich dieser tiefer senkte und ihm das Athmen erschwerte. Diesmal griff das Übel Haydn besonders an; er schreibt an Artaria: „mein wiederholter unglücklicher zustand, nemblich die gegenwärtige operation eines Polyp in der nase verursachte, daß ich bishero zur arbeith ganz unfähig war; Sie müssen danenhero wegen denen liedern noch 8 oder höchstens 14 Täge gedulden, bis mein geschwächter Kopf mit Gottes Hülfe seine vorige stärke erlanget“. Bei Haydn's erstem Aufenthalt in London bot sich ihm eine günstige Gelegenheit, von seinem Feinde befreit zu werden. Der berühmte Chirurg John Hunter, mit dem Haydn sehr befreundet war, wollte ihn beim Abschiedsbesuche gewaltsam zu einer Operation zwingen; Haydn aber ergriff die Flucht und nahm lieber den ungebetenen Gast mit ins Grab.[1]

Um die Zeit der Wiedergenesung Haydn's schickte ihm Artaria Compositionen von Clementi (vermuthlich die damals bei ihm erschienenen Sonaten op. 7 und 9, Verlagsnummer 32 und 36). Haydn erwiederte: „für die Clavier-Sonaten von Clementi

---

19 Vergl. Bd. 1. S. 121.

1 Pohl, Haydn in London, S. 210.

sage ich verbundensten Dank, sie sind sehr schön. solte der Verfasser in wienn seyn, so bitte bey gelegenheit an denselben mein Compliment". Haydn lernte Clementi in London näher kennen; beim Abschiede verehrte ihm derselbe einen mit kunstvollem Silberbeschlag geschmückten Becher aus Cocosnuß. Noch später, als Clementi sich in London mit Musikalienverlag befaßte (erst in Verbindung mit Longman und Broderip, dann allein), trat Haydn auch in geschäftlichen Verkehr mit ihm.

Am 15. September feierte zu Wien im Fürst Liechtenstein'schen Palais Fürst Nicolaus Esterházy,[2] Sohn des Paul Anton (aus erster Ehe mit Marie Therese, des Grafen Nicolaus Erdödy Tochter) seine Vermählung mit Marie Josephine Hermenegild, (jüngst geborene Tochter des verstorbenen Fürsten Franz Joseph Liechtenstein); den Trauungsakt vollzog der Cardinal Fürst Batthyáni Primas von Ungarn.[3] Haydn sollte in dem jungen Fürsten im J. 1794 seinen vierten und letzten Herrn aus dem Hause Esterházy begrüßen und in der jungen Fürstin eine ihm besonders wohlgewogene Gönnerin schätzen lernen. Wir werden Beide im genannten Jahre näher kennen lernen. Nicolaus war der erste Sohn dieses Hauses der als Fürst getraut wurde, indem erst kurz zuvor, am 21. Juli, Kaiser Joseph sämmtlichen Descendenten dieser Linie den Fürstentitel verlieh, dessen bisher, seit 23. Mai 1712, nur die Erstgeborenen und Majoratsherrn theilhaftig gewesen waren.[4]

Eine schon im J. 1779 in Abschrift vorhandene Symphonie (a. 39) kam erst jetzt (in Auflagstimmen und arrangiert für Clavier) bei Artaria heraus. Haydn schreibt darüber an den Verleger: das lezte oder 4. Stück [Presto 2/4] dieser Sinfonie ist für das Clavier nicht *praticable* [wegen der vielen Triolen auf Einer Note], ich finde es auch nicht für nöthig, dasselbe beyzudrucken: das wort Laudon [recte Loudon][5] wird zur beförde-

---

2 Fürst Nicolaus war geboren am 12. Dec. 1765; die Fürstin am 13. April 1768.

3 Wiener Zeitung, Nr. 76.

4 Der erste Fürst des Hauses war Paul, seit 8. Dec. 1687; vgl. Bd. I. S. 204.

5 Ernst Gideon Freiherr von Loudon, geb. 10. Oct. 1716 zu Trotzen in Liefland, trat 1742 in öster. Dienste und starb 14. Juli 1790 zu Neutitschein in Mähren. Er wurde in Hadersdorf bei Wien in dem Grabmal beigesetzt, das er sich selbst hatte erbauen lassen.

rung des Verkauffes mehr als zehen *Finale* beytragen". Und wirklich erschienen nur die drei ersten Sätze, während auch der ursprüngliche vierte Satz in einer engl. Ausgabe (aus den J. 1784) von Tindal zu finden ist. Der siegreiche Held Loudon war damals in Aller Mund und selbst Schikaneder verherrlichte ihn in einem Liede.[6]

Als eine der frühesten Verlagswerke F. A. Hofmeister's und in äußerst bescheidenem Stich erschien in diesem Jahre ein Orchesterstück als Ouverture D-dur (b. 9), welches nach Anlage und Charakter weit eher als letzter Satz einer Symphonie zu betrachten ist. Das Stück gab Hofmeister damals auch für Clavier allein arrangirt heraus.[7]

Haydn's letztes, in diesem Jahre componirtes Violoncellconcert D-dur (e. 9) dessen Autograph noch erhalten ist, soll für seinen Freund Anton Kraft aus der fürstlichen Kapelle bestimmt gewesen sein, den auch Beethoven bei seinem Tripelconcert im Auge hatte.[8] Es ist das einzige, sogar in 2. Auflage in Druck (bei André) erschienene Violoncellconcert Haydn's.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

Arie »Dice benissimo« (n. 3), Einlagsnummer zur Oper *La Scuola de Gelosie* von Salieri, im Druck erschienen.

Wir kommen nun zu Haydn's letzter, für das fürstliche Theater verfaßten Oper. Die Original-Partitur[1] der *Armida* trägt die Jahreszahl 1783 und wird wohl im letzten Viertel dieses Jahres geschrieben worden sein. Die erste Aufführung war gegen Ende Februar 1784, denn Haydn spricht in einem Briefe an Artaria schon von der zweiten Aufführung, die Sonntag den

---

6 Sieg der beiden Helden Laudon und Coburg nebst der Danksagung des Herrn Schikaneder an das verehr. Publicum. Lied: All' Augenblick hört man was neues in der Welt, Besonders von unsern Soldaten im Feld . . . .

7 In neuester Zeit in Partitur und Auflagstimmen bei Rieter-Biedermann erschienen.

8 Thayer, Beethoven's Leben. II. S. 299.

1 Bibliothek der *Sacred Harmonie Society* in London. Haydn schickte die Oper nach London als Ersatz für den unvollendeten *Orfeo*.

29. dieses Monats statt fand. Nach dem bei Sieß in Oedenburg gedruckten Textbuch [2] traten folgende Personen auf:

Armida, maga, nipote d'Idreno. *La Sigra Metilde* ***Bologna.***
Rinaldo, guerriero del campo di Goffredo . . . . *Il Sigr. Prospero* ***Braghetti.***
Idreno, rè di Damasco, zio d'Armida . . . . *Il Sigr. Paolo* ***Mandini.***
Zelmira, damigella d'Armida. . . *La Sigra Costanza* ***Valdesturla.***
Ubaldo, guerriero del campo di Goffredo. . . . . *Il Sigr. Antonio* ***Specioli.***
Clotario, guerriero del campo di Goffredo. . . . . *Il Sigr. Leopoldo* ***Dichtler.***

Idreno, König von Damaskus, hält Kriegsrath, um sich von dem ihn belagernden Heere der Kreuzritter zu befreien und verspricht seine schöne, in Zauberkünsten erfahrene Nichte Armida demjenigen zur Frau, der es zuerst wagt, gegen den Feind zu ziehen. Rinaldo, der stärkste Held im christlichen Lager, den Armida durch List und Verführung in ihrer Nähe gefangen hält, gelobt, in Liebe zu ihr entbrannt, diesen Preis zu erringen und gegen seine eigenen Leute zu ziehen. Wiederholt ermahnen ihn Ubaldo und Clotario, zwei seiner Waffenbrüder, zur Umkehr. Als letzten Versuch und kräftigen Gegenzauber hält ihm Ubaldo seinen Diamantschild vor. Rinaldo schwankt: hier die Liebe dort die Pflicht und Ehre. Das Rechtsgefühl siegt, er kehrt ins Lager zurück. Armida folgt ihm selbst dahin, bleibt aber unerhört. In ihrem Zauberwald treffen wir sie wieder. Vergebens ruft sie all' ihre Künste zu Hülfe, Rinaldo zeigt sich standhaft; auch gelingt es ihm, mit dem Schwert einen Streich gegen den mitten im Walde befindlichen Myrthenbaum zu führen, worauf der Wald verschwindet und Damaskus im offenen Felde erscheint. Das Heer ist in vollem Marsch. Verzweifelt sucht Armida noch einmal Rinaldo wankelmüthig zu machen aber er folgt den Kriegern, versprechend, nach beendigtem Kriege zu ihr zurückzukehren, worauf Armida ohnmächtig in Idrenos Arme sinkt.

Das Textbuch weicht in mehreren Punkten von der bekannten Erzählung ab, um (wie die Vorrede sagt) die nöthigen theatralischen Auftritte zu verschönern. Die Besetzung war eine vorzügliche und mußte diese einzige ernste Oper von Haydn (wenn man *L'Isola disabitata* nicht als Oper gelten lassen will) den besten Eindruck gemacht haben. Auch Haydn schien zufrieden, denn er schreibt an Artaria daß die Oper zum zweitenmale „mit allgemeinen Beyfall aufgeführt wurde" und fügt noch bei: „Man sagt es seye bishero mein bestes Werk". Er beabsichtigte auch,

2 *Armida, dramma eroico. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sigr. Principe regnante Nicolò Esterhasi de Galantha. Posto in musica del Sigr. Maestro Hayden. l'anno 1784.*

Armida im Druck herauszugeben, doch müsse sich Artaria gedulden, „indem ich es gerne der Weld in ihrer ganzen Gestalt zeigen möchte". Dazu kam es wohl nicht, doch erschienen mehrere Arien in Stich bei Artaria. Aufführungen der Oper in deutscher Sprache waren in Preßburg 1785, 16. Oct. von der Kumpf'schen Gesellschaft auf dem gräflich Erdödy'schen Theater, wobei der Kaiser zugegen gewesen sein soll, der aber an demselben Tage das Ritterfest des Maria-Theresien-Ordens in Wien beging; in Wien im Schikaneder Theater 1797 als Akademie zum Vortheile des Orchesters; in Turin, Jan. 1805 im Carneval bei Eröffnung des Theaters.

Im Nationalhoftheater kam am 28. und 30. März 1784 Haydn's Oratorium *Il Ritorno di Tobia* als Akademie der Tonkünstler-Societät zur Wiederaufführung. Haydn hatte das Werk zum Theil umgearbeitet und wie wir früher sahen, 2 neue Chöre dazu geschrieben, von denen der sogenannte „Sturmchor" D-moll (m. 14) mit unterlegtem lateinischen Text (*Insanae et vanae*) als Offertorium in Kirchen und als Motette mit deutschem Text („Im Augenblick entschwindet") in Concerten noch heute oft gesungen wird. Haydn dirigirte persönlich und hatte vortreffliche Solisten: Sigra Anna Storace, Katharina Cavalieri, Therese Teyber, Karl Friberth und Sgr. Steffano Mandini. Der damaligen Sitte gemäß wurde zwischen den beiden Abtheilungen ein Concert gespielt; am ersten Abend von dem irischen Violin-Virtuosen Abraham Fisher, am zweiten Abend von Freyhold, Flötisten der Kapelle des Curfürsten von Mainz.

Im Sommer empfing Haydn den Besuch zweier Männer, Kelly und Bridi, die eigens aus Wien kamen, ihm persönlich ihre Verehrung zu bezeugen. Der Irländer Michael Kelly,[5] Mitglied der italiänischen Oper in Wien und damals 20 Jahre alt, war kurz zuvor in Italien auf den bedeutenderen Bühnen mit Beifall aufgetreten. Er konnte also Haydn ebensowohl über die Opernverhältnisse Italiens als auch über Englands Musikleben Auskunft geben, zwei Länder, die damals Haydn besonders interessirten; zudem war er von Mozart gerne gelitten und wußte

3 Goth. Th.-Kalender 1787, S. 201.

4 Wiener Zeitung 1785. Nr. 84.

5 Kelly debutirte in der ersten Vorstellung der ital. Oper am 22. April 1784.

natürlich auch über die italiänische Oper in Wien, über Personal und Programm genaue Auskunft zu geben, also Stoff genug zu anregendem Meinungsaustausch. Der schon in der Chronik genannte Giuseppe Ant. Bridi, ein damals sehr junger wohlhabender Kaufmann aus Roveredo (später Wiener Großhandlungs-Gremialist) war wegen seiner ungewöhnlichen Bildung und seines musikalisch geschulten Singtalentes in allen feinen Kreisen Wiens sehr geschätzt und, gleich Kelly, ein Freund und Verehrer Mozart's. Schönfeld nennt (1796) ihn als Dilettanten geradezu „die Krone aller unserer Tenoristen" dessen sanfte melodische Stimme aus dem Herzen schöpft und zum Herzen spricht. In seinem reizenden Park zu Roveredo erbaute er später einen Tempel der Harmonie, indem er den größten Männern der Tonkunst Denkmäler mit Inschriften, verfaßt von J. B. Beltramo, gelehrtem Priester in Roveredo, aufstellte.[6] Jene auf Haydn lautet:

JOSEPHUS HAYDENUS
NATIONE GERMANUS
VEL. OB. EIVS · MODOS . MVSICOS
DE · DEO · CREANTE
DEQVE · CHRISTO · IN · CRVCE · LOQVENTE
TOTO · ORBE · CLARISSIMVS

Decessit. a. MDCCCVIIII.

Kelly und Bridi verlebten drei höchst angenehme Tage bei Haydn. Sie fuhren in seiner Gesellschaft mit fürstlicher Equipage rundum, all' die malerischen Umgebungen „dieses Paradieses auf Erden" (denn für ein solches hielt es Kelly, wie er eigens betont) kennen zu lernen; sahen und bewunderten die Künstler die einstimmig des Fürsten Edelmuth und übergroße Güte priesen, sowie ihn auch seine Beamten vergötterten. Kelly nennt ausdrücklich Eisenstadt (statt Esterház) als Ort seines Besuches[7] und spricht nur obenhin, gleichsam vom Hörensagen von der italiänischen Oper, von deutscher und französischer Komödie und vom Marionettentheater,[8] hatte also keiner eigentlichen Opernvorstellung

6 Eine Beschreibung des Ortes giebt das Werkchen: *Brevi notizie intorno ad alcuni piu celebri compositori di musica. Rovereto 1827.*

7 Reminiscenses, vol. I. p. 221.

8 Französische Vorstellungen hatten nie statt gefunden und die Marionette war längst in Ruhestand versetzt.

beigewohnt, über die er sich doch gewiß näher geäußert haben würde. Der Fürst hatte zwar Ordre gegeben, daß sich Haydn des fürstlichen Wagens bediene, allein er selbst war offenbar abwesend und hatte also das Personal Ruhetage. Kelly's übriger Ortographie Wiener Ortsnamen entsprechend[9] dürfen wir also kaum fehlgehen, wenn wir den Besuch nach Esterház (»*abounding in wood and water, and all Kinds of game*«) verlegen.

In diesem Jahre kam Franz Anton von Weber (nachmals der Vater des Carl Maria v. W.) nach Wien,[10] um seine Söhne Fritz und Edmund, im Alter von 23 und 18 Jahren, zur höheren Ausbildung in der Musik einem Manne von Ruf zu übergeben. Seine Wahl fiel auf Haydn und dieser übernahm die jungen Leute um ein angemessenes Honorar (je 150 Ducaten).[11] Hatte Anton seiner Vaterpflicht somit Genüge geleistet, so dachte er nun auch an sich. Seit einem Jahre Wittwer bemächtigte sich des 50 jährigen Mannes plötzlich wieder die Liebe im Anblick der reizenden siebzehnjährigen Genovefa v. Brenner. Sie war von ihren Eltern (aus Oberdorff bei Kaufbeuern in Bayern) ebenfalls zur musikalischen Ausbildung nach Wien gebracht worden und Weber's Söhne hatten in dieser Familie bereits eine angenehme Heimat gefunden als der Vater, einem etwaigen Bruderzwist vorbeugend, das Herz der Tochter für sich selbst eroberte und sie am 20. Aug. 1785 zum Traualtar führte. Daß v. Weber seinen Aufenthalt auch musikalisch ausnutzte, sahen wir in Betreff der Haydn'schen Oper „Die belohnte Treue" schon früher. Im Jahre 1788 kam Franz Anton wieder nach Wien, um seine Söhne von Wien abzuholen. Fritz, der später der erste Musiklehrer seines Halbbruders Carl Maria wurde, war auf Haydn's Verwendung am 1. April als Violinist in die fürstl. Kapelle aufgenommen worden, die er nun, nach wenigen Monaten, schon im

9 Hantz Garden (Augarten), Luxemburg (Laxenburg), Grauben Street (Graben), Canatore Theatre (Kärnthnerthor-Theater).

10 Ein Mitglied dieser Familie war in Wien 17 Jahre früher gestorben. Wir lesen im Wiener Diarium 1766, Nr. 99: Gest. am 5. Christm. d. Hochedelgeb. Hr. Carl Friedrich v. Weber, S. reg. herzogl. Durchl. zu Württemberg-Stuttgard geh. Cab. Secr. u. S. Hochf. Durchl. v. Thurn u. Taxis wirkl. Hofrath, auch k. Reichspostmeister zu Canstadt in Schwaben, beim schwarz. Adler auf d. Laimgrube, alt 33. (Im Todtenprotokoll als am 4. Dec. gest.)

11 Max Maria v. Weber, Carl Maria v. Weber, ein Lebensbild Bd. I. S. 15.

September wieder verließ. Edmund, den Haydn besonders schätzte, widmete seinem Lehrer später 3 Streichquartette (op. 8, Augsburg bei Gombart & Co.) und Haydn wiederum wahrte sich das Andenken in dem Schüler in folgendem Stammbuchblatt:

Fürchte Gott — Liebe deinen Nächsten — und Deinen Meister Joseph Haydn so Dich von Hertzen lieb hat.

Estoras den 22 May 788.[12]

Wiederum konnte sich der Fürst von Esterház nicht trennen, obwohl die Hälfte des Theaters theils krank theils abwesend war. Noch am 20. Nov. klagt deßhalb Haydn, sich bei Artaria entschuldigend, daß er dadurch mit der Arbeit aufgehalten sei und nur trachten müsse, den Fürsten zu unterhalten. Dieser lange Aufenthalt mußte Haydn diesmal um so verdrießlicher sein, da er sicher schon davon benachrichtigt sein mußte, daß man in Wien eine seiner Opern zur Aufführung vorbereitete. Ob er schließlich doch noch zu rechter Zeit von Esterház wegkam, bleibt dahingestellt. —

Wir wissen aus der Chronik (S. 127) daß am 5. Nov. im Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthore die Gesellschaft des Schikaneder und Kumpf eine Reihe von Schau- und Lustspielen, Singspielen und Opern begann und daß sie zu den besseren zählte. Sonnabend den 18. Dec. kam nun auch Haydn's Oper „Die belohnte Treue" zur Aufführung. „Das Haus war um 6 Uhr so voll, daß, ungeachtet des großen Raumes, mehr als 600 Personen wieder zurück mußten".[13] Der Kaiser, der die Vorstellungen dieser Gesellschaft wiederholt besucht hatte, war auch an diesem Abend mit seinem ganzen Hofstaat zugegen. „Bei der vortrefflichen Musik eines Heiden, und der richtigen Vorstellung derselben, konnte es dem Stücke an allgemeinem Beifall nicht fehlen. Sie wurde Montag den 20. dieses wiederholt".[14] Die Einnahme am ersten Abend (bei ausverkauftem Hause) betrug 713 fl., welche Summe nur einmal, bei Paisiello's „König Theodor" überschritten wurde (752 fl.). Die Gesellschaft ging

---

12 Das Stammbuch besitzt Heckel in Mannheim. Dr. Johannes Brahms hatte die Güte, mir eine Photographie obigen Blattes während seines Aufenthaltes in Ziegelhausen bei Heidelberg zuzusenden.

13 Wiener Zeitung, 22. Dec.

14 Wienerblättchen, 22. Dec.

dann nach der 31. und letzten Vorstellung[15] (6. Feb. 1785) nach Preßburg zu Graf Erdödy.

In diesem Jahre gab nun auch Artaria das am meisten bekannte Clavierconcert D-dur von Haydn (i. 3) heraus, „das einzige das bisher in Stich erschienen ist". (?) Als Vorlage diente die Mainzer Ausgabe Nr. 7 (Schott) und diese wieder *»copié d'apres le Journal de pieces de clavecin de Mr. Boyer à Paris«*. Im März 1785 kündigte auch Torricella dieses und noch ein zweites früheres Concert „von dem berühmten Herrn Joseph Haydn" an. Dies letztere G-dur (i. 2) war vordem in Amsterdam, London und Paris in Stich erschienen. Mit obigem Concert, dessen letzter Satz uns lebhaft ins Ungerland versetzt, schloß Haydn zu rechter Zeit dieses Feld seiner Thätigkeit ab, es an Mozart abtretend; dafür aber entschädigte er reichlich durch seine nun folgenden Clavier-Sonaten und Trios.[16]

Wir finden gleichzeitig in der Wiener Zeitung auch die Anzeige einer „Sammlung neuer Tanz-Menuetten", für Violin primo, secondo, Basso und abwechselnden blasenden Instrumenten, obligat, und nicht obligat, erst verfaßt für die Kunsthandlung Artaria Comp. Schon seit 12 Jahren sind von Herrn Haydn keine Tanz-Menuetten herausgegeben worden, nun werden diese wohl willkommen sein![17] — Diesen folgten „XII neue deutsche Tänze für das Clavier gesetzt, welche in dem kleinen Redouten-Saal in Wien aufgeführt wurden".

Das zweite Dutzend Lieder erschien in diesem Jahre ohne Dedication. Einige Nummern waren schon 1781 fertig; damals verlangte Haydn von Artaria „3 neue zärtliche Texte, weil fast alle die übrigen von einen lustigem ausdruck seyn; der Inhalt

---

15 Die Einnahmen der 31 Vorstellungen betrugen 11786 Gulden, die Unkosten im Ganzen 7856 Gulden.

16 Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde besitzt aus der Sammlung des Cardinal-Erzbischofs, Erzherzog Rudolph, 9 Cadenzen von Haydn in Abschrift. Clementi gab bei J. Cappi (Verlagsn. 430) heraus: Musique caracteristique ou Collection de Preludes et Cadances pour le Clavecin ou P. F. comp. dans le style de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel & Vanhal. (Auch Clementi selbst ist vertreten.) In Haydn's Manier sind 2 Präludien und 1 Cadenz.

17 Sie sind auch bei Artaria als *Racolta de (14) Menuetti Ballabili per vari instrumenti* erschienen.

kann auch traurig seyn, damit ich schatten und licht habe, wie bey den ersten zwölf". Es sind folgende 12 Lieder:

1. Warnung an Mädchen (Jeder meint, das holde Kind).
2. Ernst und Scherz (Lachet nicht Mädchen).
3. An die Geliebte (O liebes Mädchen, höre mich).
4. Lieb um Liebe (Wüßt' ich daß du mich lieb).
5. Gebet zu Gott (Dir nah' ich mich, nah' mich dem Throne).
6. Frohsinn und Liebe (Auch die Sprödeste der Schönen).
7. Trauergesang (O! fließ ja wallend fließ in Zähren).
8. Zufriedenheit (Ich bin vergnügt, will ich was mehr).
9. Das Leben ist ein Traum (Das Leben ist ein Traum).
10. Lob der Faulheit (Faulheit, endlich muß ich dir).
11. Minna (Schon fesselt Lieb' und Ehre mich).
12. Am Grabe meines Vaters (Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln).[18]

Ein einzelnes Lied schrieb Haydn in den 80er Jahren in Folge der Aufforderung einer Offizierstochter aus Coburg. Der eingeschickte Text (20 Strophen!) schilderte in einem wirklichen Erlebnisse die Schlauheit eines Pudels, der einen weggelegten Thaler richtig aufzufinden wußte. Die Einsenderin, die in einen Hauptmann, den Besitzer des Pudels, verliebt war, hoffte durch eine Überraschung ihn fester an sich zu ketten und da er ein Verehrer Haydn's war, bat sie nun diesen, das kleine Abenteuer in Musik zu setzen, doch bemerkte sie zugleich daß sie arm sei und daher hoffe, daß er sich mit dem beigelegten Ducaten begnügen werde. Haydn schrieb das Lied, schickte es sammt dem Ducaten an die Schöne ab, erbat sich aber scherzweise von ihr ein Paar Strumpfbänder zur Strafe dafür daß sie daran zweifelte, ein Componist könne einer Dame nicht auch ohne Eigennutz gefällig sein. „Die Bänder, aus rother und weißer Seide mit einer gemalten Guirlande und Vergißmeinnicht kamen richtig an und Haydn bewahrte sie sorgfältig bei seinen Juwelen auf".[19] Das harmlose Lied, B-dur $2/4$, beginnt „Die ganze Welt will glücklich sein" und erschien in Wien und Leipzig unter dem Titel Der schlaue Pudel (Der schlaue und dienstfertige Pudel, auch Pudelromanze).

---

18 In der Peters-Ausgabe, Nr. 1351, sind aufgenommen: Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 (bei Peters: Nr. 16, 29, 31, 24, 14, 11, 9, 8, 23).

19 Die Erzählung ist bei Dies (S. 115 ff.) und Griesinger (31 f.) ausführlich wiedergegeben. Das Autograph ist noch vorhanden.

Im Jahre 1784 versuchte sich Haydn einmal auch als Selbstverleger. Er ließ (wie früher schon angedeutet) „3 neue nicht sehr schwere Claviersonaten (f. 21—23) auf seine eigenen Kosten schön stechen", und gab sie der Buchhandlung Rudolf Gräffer in Commission. „Diesen Sonaten einiges Lob beizulegen (sagt die Ankündigung), hält man für Überfluß, da der Name des berühmten Herrn Verfassers schon hinlänglich für alles was Neuheit, Ordnung, Kunst und Geschmack vermag, bürgt".

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

3 Symphonien (a. 49—51) im Druck erschienen.
1 Clavier-Trio (h. 2) in Autograph vorhanden.

Im Jahre 1785 begrüßt uns Haydn als Freimaurer — für einen Mann von seiner Denkungsart in religiösen Dingen ein gewiß für Viele unerwartetes Vorkommniß. Der Orden der Freimaurer stand in Wien in den achtziger Jahren in voller Blüthe; die angesehensten Stände, Staatsmänner, Gelehrte und Künstler, Grafen, Domherrn und Hofprediger gehörten dem Orden an. Mozart war Mitglied der Loge „Zur gekrönten Hoffnung" und mit ganzer Seele dem Orden ergeben, der ihn zu so mancher ernsten Composition anregte und dessen Einfluß selbst noch in die „Zauberflöte" hinüber reicht. Mozart hatte sogar den Gedanken gefaßt, eine eigene geheime Gesellschaft „Die Grotte" zu gründen und die Statuten dazu entworfen.[1] Die am 16. März 1780 gegründete achte und letzte Loge „Zur wahren Eintracht" wurde die berühmteste, welche auch ein eigenes Journal für Freimaurer herausgab. Sie zählte bis 1785 bei 200 Mitglieder, unter denen die Hofräthe v. Born, v. Greiner, Sonnenfels, Graf Saurau, die Dichter Denis, Blumauer, Alxinger &c. In diesem Jahre anerkannte auch Kaiser Joseph den Freimaurer-Orden unter der Bedingung gewisser Reformen und stellte ihn unter den Schutz des Staates.[2] Ferner mußten die acht bis dahin bestandenen Logen auf drei reducirt werden,

1 O. Jahn, Mozart, Bd II, S. 91.

2 Wiener Zeitung. Nr. 102.

was im December geschah und wozu Mozart zwei Compositionen schrieb.[3]

Was Haydn bewog, dem Orden beizutreten, beruht nur auf Vermuthung. Vielleicht war es sein Freund und Gönner v. Greiner, in dessen musikalischen Hause er ein stets willkommener Gast war, der ihn zur Aufnahme anregte. Jedenfalls trat er in dieselbe Loge „Zur Eintracht“, welcher dieser angehörte. Mit welchem Verlangen Haydn der Aufnahme entgegen sah, bezeugt ein Brief an den Grafen Anton v. Appony. Haydn schreibt am 2. Febr. 1785 aus Esterház: „Eben gestern erhielte ich ein schreiben von meinem künftigen Pathe Herrn v. Webern,[4] daß man mich verflossenen Freitag [28. Jan.] mit sehnsucht erwartete, um meiner aufnahm, welcher ich mit schmerzen entgegen sehe, zu befördern, da ich aber durch nachlässigkeit unserer Husären das Einladungsschreiben nicht zu gehöriger Zeit erhalten habe, so hat man diese unternehmung bis künftigen Freytag [4. Febr.] verschoben. O wäre heute schon dieser Freytag? um das unsägliche Glück zu genießen unter einem Zirkel so würdiger Männer zu seyn“.[5]

Wir können annehmen daß an dem erwähnten 4. Februar Haydn's Aufnahme stattfand, die unter folgender, auf die Macht der Harmonie sinnreich anspielende Ansprache erfolgte.[6]

Über die Harmonie. Bey der Aufnahme des Br. H××n.
Eine Rede von Br. H×z××r.

. . . . „Ihnen, neu aufgenommener Br. Lehrling! die Vorzüge des himmlischen Wesens, Harmonie, insbesondere anpreisen, Ihnen, der Sie seine Allgewalt in einem der schönsten Fächer des menschlichen Wissens so genau kennen, Ihnen, dem

---

3 Lied mit Chor und Orgel zur Eröffnung der Freimaurerloge ▭; dreistimmiger Chorgesang mit Orgel zum Schluß. (Köchel Nr. 483 und 484.)

4 Daß dieß der früher genannte Franz Anton von Weber war, ist fast wahrscheinlich. Lesen wir doch von einem „maurerischen Beglaubigungsbrief“ aus Wien. (Max Maria v. Weber, ein Lebensbild. Bd I. S. 22.)

5 Ich verdanke die Kenntniß dieses sowie eines früher (S. 23) erwähnten Briefes der Güte des Herrn Grafen Alexander v. Appony.

6 Journal für Freymaurer. Als Manuskript gedruckt für Brüder und Meister des Ordens. Herausgegeben von den Brüdern der ▭ zur wahren Eintracht im Orient von Wien. Zweyter Jahrgang. Zweytes Vierteljahr. 5785. Seite 175. ff.

diese liebenswürdige Göttin einen Theil der süßen Zauberkraft abgetretten hat, mit der Sie manchen Sturm der Seele besänftigt, Schmerz, und Wehmuth in stillen Kummer wiegt, melancholische, trübe Stunden kürzt, das Herz des Menschen zur Freude stimmt, und nicht selten selbst seinen Geist zu den erhabensten Gefühlen emporführet, Ihnen mit Anzüglichkeit ihre Reize zu schildern, würde überflüssiges Bemühen seyn. Ich begnüge mich, wenn ich durch mein kleines, unvollkommenes Gemälde — Skizze möchte ich sagen — wenn ich durch diese brüderliche Unterredung bei Ihnen den Vorsatz erweckt habe, Ihrer trauten Freundin — auch hier in diesem — für Sie, mein Bruder! neuen Wirkungskreise unwandelbar treu zu bleiben.

Noch glücklicher ist mein Zweck erreicht, noch glücklicher mein Wunsch erfüllet, wenn ich zur Überzeugung meiner Brüder von der Unentbehrlichkeit dieser Fundamentaltugend ächter Maurerey einigen Beytrag geleistet, und die Aufmerksamkeit, womit Sie bisher jedem Winke der himmlischen Huldgöttin gefolget sind, gefördert, befestiget habe".

Ob Haydn in diesem Kreise das fand, was er gewünscht und erwartet hatte, ob sein Eintritt in den Orden irgend von Einfluß auf seine Sinnesart gewesen, darüber erfahren wir auch nicht das Mindeste. —

Wenn man vom Stephansplatz in die Große Schulerstraße einbiegt, gelangt man zur Rechten unmittelbar vor dem Gasthof „Zum König von Ungarn" an ein vier Stockwerk hohes, ziemlich schmales Haus, dessen Fensterreihe (zwei Doppelfenster und ein einfaches) eine fast ununterbrochene Fläche bildet. Der rückwärtige Theil des Hauses macht Front in die Kleine Schulerstraße (jetzige Domgasse), ist doppelt so breit und zählt vier Doppelfenster. Gegenüber steht der Trienterhof, ein großes in die Blutgasse einmündendes geistliches Eckgebäude. Das erstgenannte Haus war in jener Zeit (1785) Eigenthum der Familie Camesina und trug die Nummer 846 (heute 8). Im ersten Stockwerk zählt der vordere Theil ein großes geräumiges Zimmer und ein allerliebstes Cabinet; der rückwärtige Theil besteht aus zwei großen Zimmern, durch ein kleineres getrennt. Die Küche und zwei kleine Cabinette liegen im Verbindungsgang. Der Hofraum ist schmal und fast düster zu nennen. Wir denken uns der Anlage nach im vorderen Theil das Empfangszimmer (Salon) nebst

Studiercabinet, und rückwärts die Familienzimmer. Hier war es wo Mozart zu Michaelis 1784 eingezogen war (bereits sein vierter Wohnungswechsel seit seiner Verheirathung) und wo Anfangs 1786 dessen *Nozze di Figaro* entstand. Vordem aber, im Febr. 1785 empfing hier Mozart seinen Vater, der damit den Salzburger Besuch des Sohnes sammt Frau (1783) erwiederte. Mit welch' gemischten Empfindungen mag der Vater nach Verlauf von zwölf Jahren die alte Kaiserstadt wieder begrüßt haben. Es war sein vierter Besuch: das erstemal (1762) mit seiner Frau und seinen zwei „Wunderkindern" (Wolfgang und Marianne); das zweitemal (1767) mit ebendenselben, wo sich Wolfgang bereits als Kirchencomponist öffentlich producirte; das drittemal (1773) mit Wolfgang allein, den Kopf voller Pläne, mit denen er geheim that und jetzt, längst schon ein Wittwer, allein und mit fast widerstrebendem Gefühl das Haus des Sohnes betretend, dessen eheliche Verbindung nicht nach seinem Sinne war. Und nun schreibt der Vater am 14. Febr. an die Tochter in Salzburg: „Am Freitag (11. Febr.) um 1 Uhr waren wir in der Schulerstraße Nr. 846 im ersten Stock. Daß dein Bruder ein schönes Quartier mit aller zum Haus gehörigen Auszierung hat, mögt Ihr daraus schließen, daß er 460 fl. Hauszins zahlt".[1] Mit dem Tage der Ankunft begann auch der Rundgang von Concert zu Concert, von Oper zu Oper. Noch an demselben Abend besuchte der Vater Wolfgangs erstes Subscriptionsconcert im Saale der Mehlgrube, in dem der Sohn „ein neues vortreffliches Clavierconcert" spielte. Sonntag war der Vater in der Akademie der italiänischen Sängerin Sigra Laschi, wo der Sohn „ein herrliches Concert spielte das er für die Paradies nach Paris gemacht hatte" und wo der Vater, gut postirt, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich hörte, daß ihm „vor Vergnügen die Thränen in den Augen standen". Dann war wieder ein Concert wo Wolfgang „das neue große Concert in D *magnifique*" spielte; dann eine Hausakademie beim Salzburger Agenten von Ployer und so ging es fort.

Am 25. April, nach einem Aufenthalt von über zehn Wochen, verließ der Vater Wien, das er nicht mehr sehen sollte.[2] Er

---

1 Der jetzige dreifache Zins entspricht der Summe von damals.

2 Während seines Besuches hatte sich Leopold Mozart durch den Einfluß des Sohnes bewegen lassen, in den Freimaurerorden einzutreten, dem der Sohn bereits angehörte.

schien befriedigt von dem wenigstens damals scheinbar geordneten Hauswesen und freute sich seines kleinen immer freundlichen Enkels Carl, doch wurde die Stimmung gegen die Frau nicht günstiger. Dafür aber haftete er mit Freude und Bewunderung an den künstlerischen Leistungen Wolfgangs und schwelgte mit gerechtem Vaterstolz in dem großen Beifall, der dem Sohne bei jedem Auftreten zutheil wurde.[3]

Was uns diesen denkwürdigen Besuch so interessant macht, ist Leopold Mozart's Begegnung mit Haydn. Sie fand in Mozart's Wohnung am nächstfolgenden Tage von Leopold's Ankunft, am 12. Februar statt. Leopold schreibt darüber in dem erwähnten Briefe (14. Febr.) nach Hause:[4] „Am Samstag war abends Herr Joseph Haydn und die zwei Barone Tindi bei uns, es wurden die neuen Quartette gemacht, aber nur die 3 neuen, die er zu den andern 3 die wir haben, gemacht hat, — sie sind zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich componirt.[5] Herr Haydn sagte mir: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdieß die größte Compositionswissenschaft. — Otto Jahn[6] läßt diesem Ausspruche die schönen Worte folgen: „L. Mozart wußte die Bedeutung eines solchen Zeugnisses aus diesem Munde zu würdigen, er fand darin die Bestätigung des Glaubens und der Überzeugung, für welche er die beste Kraft seines Lebens geopfert hatte, eine solche Anerkennung des Sohnes war der schönste Lohn für diesen Vater — es war der Silberblick seines Lebens".

Mozart konnte Haydn gewiß nicht schöner danken als durch die Zueignungsschrift dieser sechs Quartette, die er ihm als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit übergiebt, gleichwie ein Vater seine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Ansehen und Ruf anvertraut, daß er sie nachsichtig aufnehme,

---

3 Ausführliches über diesen Besuch, siehe Jahn, Mozart Bd II, S. 8 f.

4 Nach dem Original mitgetheilt von L. Nohl, Neue Zeitschrift f. Musik, 1870, Nr. 40.

5 Diese letzteren 3 Quartette in B, A, C (Köchel, Nr. 458, 464, 465) waren componirt 1784. 9. Nov., 1785, 10. und 14. Januar.

6 Mozart, Band II, S. 9.

beschütze und vertrete.[7] — Hier mehr denn irgendwo zeigt sich uns das edle Verhältniß zwischen Haydn und Mozart als Künstler und als Mensch. Obwohl dieselbe Bahn wandelnd und in so verschiedenem Lebensalter, war ihnen doch der Neid, die Eifersucht fremd. Jeder ehrte die Verdienste des Andern und strebte denselben nachzueifern, ohne seiner eigenen Selbstständigkeit dabei etwas zu vergeben. Zahlreich und längst bekannt und gewürdigt sind die Belege für diese gegenseitige Hochschätzung. Als man mit Mozart über obige Dedication sprach, sagte er: „Das war Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartette schreiben müsse". Nie sprach er ohne die lebhafteste Bewunderung von ihm. „Keiner (sagt er) kann alles, schäckern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut als Haydn". „Es war rührend (erzählt Niemetschek), wenn er (Mozart) von den beiden Haydn oder andern großen Meistern sprach: man glaubte nicht, den allgewaltigen Mozart, sondern einen ihrer begeisterten Schüler zu hören". Nicht minder bekannt sind Mozart's Äußerungen gegen Leopold Kozeluch, der in seiner Gegenwart an Haydn's Quartette mäckelte. „Herr! (antwortete er ihm einst) und wenn man uns

---

7 *Al mio caro amico Haydn.*

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale, per buona sorte, era di più, il suo migliore amico. Eccoti dunque del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla, almeno in parte, compensata, m'incoraggisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno, di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale me ne dimostrarsti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè io te li raccomandi e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro, padre, guida ed amico! Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

Vienna il 1º settembre 1785. *W. A. Mozart.*

Die 6 Quartette erschienen zuerst bei Artaria Comp. als op. 10, Verlagsn. 59, unter dem Titel: *Sei Quartetti per due Violini, Viola e Violoncello. Composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn, maestro di cappella die S. A. il principe d'Esterhazy etc. dal suo amico W. A. Mozart.*

Beide zusammenschmilzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus". Und als bei einer anderen Gelegenheit Kozeluch meinte „das hätte ich nicht so gemacht", entgegnete ihm Mozart: „Ich auch nicht, und wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären".

Und nun Haydn dagegen! Wie freimüthig nahm er Mozart bei jeder Gelegenheit in Schutz. Als man nach der ersten Wiener Aufführung des *Don Giovanni* in einer Gesellschaft dies und jenes an der Oper auszusetzen fand und auch Haydn um seine Meinung gefragt wurde, sagte er: „Ich kann den Streit nicht ausmachen, aber das weiß ich, daß Mozart der größte Componist ist, den die Welt jetzt hat". Und ein andermal: „Wenn Mozart auch nichts anderes geschrieben hätte als seine Violinquartette und das Requiem, würde er allein dadurch schon unsterblich geworden sein". Auch später versäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozart'sche Musik hören konnte und pflegte zu betheuern, daß er nie eine Composition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen. Und mit Thränen in den Augen versicherte er noch im Alter, Mozart's Clavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen „das ging an's Herz". Als er in London Mozart's Tod erfuhr, schrieb er an seinen Freund Puchberg in Wien: . . . . „ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte". . . . Und an seine Freundin v. Genzinger: „die nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch Talent"! Beim Musikalienhändler Broderip aber in Gegenwart Dr. Burney's um seine Meinung befragt, ob ein Ankauf der hinterlassenen Manuscripte Mozart's rathsam sei: „Kaufen Sie dieselben unbedingt (erwiederte Haydn voll Eifer). Er war in Wahrheit ein großer Musiker. Ich werde oft von meinen Freunden damit geschmeichelt, einiges Genie zu haben, doch er stand weit über mir". Wie schön sich Haydn weiterhin über Mozart ausspricht, als er aufgefordert wurde, für Prag eine Oper zu schreiben, werden wir bald hören. Schwer hält es, von diesem reinsten Bunde echter Künstlernaturen sich zu trennen, von Künstlern, die hocherhaben über dem gewohnten Alltags-Treiben dieselbe edle Gesinnung eint — für alle Zeiten ein leuchtendes Beispiel wahrer Größe. —

Am 9. August 1785 vermählte sich der vor drei Jahren zum Wittwer gewordene Fürst Paul Anton Esterházy, Sohn des regierenden Fürsten Nicolaus, zum zweitenmale. Seine jetzige Gemalin war die jüngste, am 20. Febr. 1769 geborene Tochter des Grafen Otto Philipp von Hohenfeld und der Gräfin Therese von Kinsky. Auch bei dieser Gelegenheit nahm Haydn, wie schon früher, einen Barytonsatz zu Hülfe, F-dur 3/4, den er zu einem Chor mit den Worten »*Vivan gl'illustri Sposi*« einrichtete. Fürst Anton folgte seinem Vater Nicolaus im J. 1790 in der Regierung, löste die Musikkapelle auf, behielt aber Haydn als titulirten Kapellmeister bei. Da Haydn dann nach London ging und auch vor seiner zweiten Reise nicht lange in Wien blieb, kam er in fast gar keine Berührung mit diesem seinen dritten Herrn, dessen Tod (22. Jan. 1794) er in London erfuhr.[1]

Die schon erwähnte Composition Haydn's „Die sieben Worte Jesu am Kreuze" fällt in dieses Jahr (1785). Er selber schreibt darüber im März 1801:[1a] „Es sind ungefähr funfzehn Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verließ zum zweyten, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mußte meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten

1 Die ihn überlebende Wittwe vermählte sich am 28. Jan. 1799 mit Karl Philipp Fürst von Schwarzenberg, k. k. Feldmarschall, der am 15. Oct. 1820 starb.

1a Vorbericht zu der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte."

Während Haydn darüber nachdachte, wie er sich dieses Auftrages am besten entledigen könnte, empfing er den Besuch seines Freundes Abbé Stadler. „Er fragte auch mich (erzählt Stadler in seiner Autobiographie) was ich davon hielte. Ich antwortete: Mir schien es am rathsamsten, wenn anfangs über die Worte eine anpassende Melodie gesetzt würde, die hernach nur durch Instrumente ausgeführt würde, in welcher Art zu setzen er ohnehin Meister wäre. Er that es auch, ob er aber nicht selbst schon früher dies zu thun willens war, weiß ich nicht".

Haydn mußte wohl mit seiner Ausführung zufrieden gewesen sein, denn, wie Griesinger erzählt (S. 33) erklärte er öfters diese Arbeit für eine seiner gelungensten.

Die noch vorhandenen ursprünglichen Auflagstimmen geben uns Aufschluß über die erste Bearbeitung, die Haydn später im Wesentlichen beibehielt, nur sehen wir hier jede Nummer durch ein längeres von einer Baßstimme gesungenes Recitativ über die Worte der einzelnen Sätze eingeleitet.

In dieser Form finden wir die Aufführung dieses Werkes das erstemal erwähnt in Zinzendorf's Tagebuch. Er schreibt (26. März 1787): *Le soir chez le Pce Auersperg au concert de Hayden sur les 7 paroles de notre Seigneur sur la croix*«. (Zinzendorf befand sich in einer Loge zusammen mit den Familien Kinsky, Rothenhan, Buquoi.) »La seconde du Paradis, la derniere du dernier soupir me parut bien exprimé«. Die nächste Aufführung bringt uns mit einem, durch Mozart's Requiem genugsam bekannten Manne zusammen. Ein Reisender, der in 1787 Wien besuchte, schreibt: „Von musikalischen Academien habe ich blos einer beym Grafen Walsegg beygewohnt, wo Haydn's unsterbliches Werk, seine sieben Kreuzesworte, vollständig aufgeführt wurden".[2]

Der Ruf der „Sieben Worte" drang rasch ins Ausland; es werden Aufführungen erwähnt aus Bonn (30. März 1787) vom Concertmeister Reicha bei Hofe veranstaltet; aus Breslau

---

2 Cramer's Mag. f. Mus. 1789. S. 51. — Eine Aufführung in demselben Jahre „in der Schloßkirche zu Wien" (Gerber, Lexikon 1790, S. 612; Siebigke, Mus. ber. Tonk. 1801) ist nicht nachweisbar.

(1788, Februar und März) in den Concerten des J. A. Hiller (d. h. einzelne Sätze daraus); aus Berlin (1793, 23. März) im Liebhaberconcert. In London, wohin Haydn das Werk in 1787 an Forster verkauft hatte, führte es Haydn selbst am 30. Mai 1791 auf und wiederholte es im Beneficeconcert des zehnjährigen Violinvirtuosen Clement. — In Auflagstimmen erschien das Werk in 1787 zuerst bei Artaria [3] (op. 47) und in rascher Folge in Berlin, Paris, London und Neapel. Unmittelbar darauf erschien ein Arrangement für Quartett (op. 48), von Haydn selbst verfaßt und eines für Clavier allein (op. 49), über welches Haydn an Artaria schreibt: „unter andern belobe ich den Clavierauszug welcher sehr gut und mit besonderem Fleiß abgefaßt ist".

Was Haydn bewogen haben mag, die für das Streichquartett arrangirten Sätze als ebenso viele Sonaten unter die Zahl seiner Original-Quartette aufzunehmen, ist unerklärlich. Ebenso unbegreiflich bleibt es, daß man dies Vorgehen in fast allen Quartett-Ausgaben Haydn's beibehalten hat. — Wie tief der Eindruck war, den die Sieben Worte in ihrer ursprünglichen Gestalt hervorriefen, spricht zunächst aus einer gleichzeitigen Besprechung des Werkes, obwohl nur nach dem Clavierauszug.[4] Haydn selber sagte, als er das Werk Forster anbot: die letzten Worte des Erlösers am Kreuze seien „durch Instrumentalmusik dergestalt ausgedrückt, daß es den Unerfahrensten den tiefsten Eindruck in seine Seele erweckt".

Nachdem Haydn das Werk an Artaria und Forster verkauft hatte, nahm er Anstand, es auch noch in Paris abzusetzen, „erstens (wie er an Artaria schreibt), weil ich dadurch die Herren von Cadix, welche doch die grund ursache dieser Sonaten sind, und mich darum bezahlten, sehr beleydige, zweytens, wurden die Herren Franzosen dadurch noch mehr beleydiget, wan ich mir ein werk bezahlen ließe, was in 3 wochen öffentlich in stich erscheint".[5]

---

3 Der Titel lautet: *Musica instrumentale sopra le 7 ultime Parole del nostro Redentore in croce, o siano 7 Sonate, con un Introduzione, ed al fine un Teremoto, per due Violini, Viola, Vcllo. Flauti, Oboe, Corni, Clarini, Timpani, Fagotti e Contrabasso.*

4 Musikal. Real-Ztg., Speier 1788. 1. Stück. S. 1 ff.

5 Über die Art wie Haydn „bezahlt" wurde, hat sich folgende Anekdote erhalten: Haydn wartete lange auf das Honorar. Endlich kommt eine kleine

Soviel einstweilen von diesem Werk in seiner Urform. Die Genesis desselben vervollständigend, wenden wir uns nun, obwohl der Zeit vorgreifend, schon jetzt der uns geläufigeren cantatenmäßigen Umarbeitung des Werkes für Gesang zu. Die eigentliche Entstehung derselben ist in ein misteriöses Halbdunkel gehüllt. Haydn selber sagt in obigem Vorbericht kurzweg: „Erst später wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen." Neukomm gibt in seinen Notizen zu Dies folgende Erläuterung: „Auf seiner zweiten Rückreise aus England ging Haydn über Passau, wo er zu übernachten beschlossen hatte. Er erfuhr bei seiner Ankunft daß gerade für diesen Abend die Aufführung seiner Sieben Worte angesetzt sei und daß der dortige Hofkapellmeister begleitende Singstimmen zu diesem Werke componirt habe. Haydn war mit der Aufführung zufrieden, setzte aber dieser seiner Erzählung (mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit) ganz einfach bei: „die Singstimmen, glaube ich, hätte ich besser gemacht". Gleich bei seiner Ankunft in Wien unternahm und vollendete Haydn diese erklärende Zugabe der Singstimmen, zu welcher Bearbeitung Baron van Swieten den deutschen und Carpani den italiänischen Text (eine freie Übersetzung) besorgten. — Hier wäre also zum erstenmale van Swieten als Verfasser des deutschen Textes genannt, der nach anderer Version einem Domherrn in Passau[6] und wiederum dem erzbischöflichen Hofrath Friedberg in Salzburg zugeschrieben wird.[7] Letztere Quelle sagt, daß Friedberg den Text Michael Haydn übergab, der zu dem fertigen Instrumentalen die Singstimmen hinzufügte und die Arbeit an seinen Bruder abschickte, dem dieselbe so sehr gefiel daß er sie mehrmals aufführte und als seine eigene Arbeit ausgab — eine Behauptung die hinlänglich durch die noch vorhandene Partitur in Joseph Haydn's Handschrift widerlegt ist. — Die Aussage Neukomm's über Passau ist im Kern der Sache nicht ganz unbegründet. Haydn mochte immerhin im Januar 1794 auf der Hinreise nach London (nicht Rückreise von dort) in Passau von einer Bearbei-

Kiste an. Haydn läßt sie durch den Diener öffnen und findet zu seinem Erstaunen — eine Chokolade-Torte. „Was soll ich mit einer Torte machen", murrt er fast unwillig. Indem er sie aber anschneidet, um dem Diener ein Theil zu geben, rollen ihm eine Reihe blanker Ducaten entgegen.

6 Griesinger, S. 33.

7 Wiener Allg. Mus. Ztg. 1813. Nr. 17.

tung seines Werkes gehört und sich den Text verschafft haben.[8] Ein noch vorhandenes vergilbtes Textheft ist im Stande, das Räthsel annähernd zu lösen. Der Titel lautet: „Die Worte Christi am Kreuze. Eine Kantate". Eine Anmerkung zum Schlusse sagt: „Diese Grabmusik wird am Charfreytage in der hohen Domkirche zu Passau um halb 7 Uhr Abends gehalten". Die Eintheilung ist wie bei Haydn und der Text der 7 Abschnitte im Wesentlichen, verschiedene Abweichungen abgerechnet, derselbe. Der „Schlußchor" jedoch (bei Haydn „das Erdbeben" betitelt) hat eiuen großen Vorzug vor diesem, indem er das Werk versöhnend abschließt.[9] — Daß Haydn diesen Original-Text als Grundlage zu seiner Bearbeitung benutzte, ist ersichtlich aus seiner handschriftlichen Partitur, in der sich zahlreiche Stellen aus jenem Texthefte vorfinden, die theils von Haydn's, theils von einer fremden Hand (van Swieten?) in die neue Leseart umgeschaffen wurden. Jedem Satze hat Haydn einen kurzen vierstimmigen Gesang im Choraltone mit einem der Ausrufe Christi vorangehen lassen.[10] Neu ist ferner der zwischen der 4. und 5. Nummer eingeschaltete Instrumentalsatz für Blasinstrumente allein, ein meisterhaft gearbeitetes Stück, das nach Werth und Ausdruck etwa der Mozart'schen Maurerischen Trauermusik an die Seite gesetzt werden kann.

Man wäre versucht, eine in Eisenstadt im Oct. 1797 stattgefundene Aufführung in dieser bekannten Umarbeitung für Gesang als die erste anzunehmen, wenn nicht ein zufällig noch erhaltenes Textheft, gedruckt in Wien bei Matthias Andreas Schmidt k. k. Hofbuchdrucker, vorläge, das die Jahreszahl 1796 trägt und vermuthlich zu einer Aufführung diente, die im März dieses Jahres in fürstlichen Räumen abgehalten wurde, zu denen uns abermals Zinzendorf den Weg öffnet. Er schreibt 1796, 27. März: »*De nouveau au concert. Toujours la 7me parole*, Vater, ich

---

8 Der Componist war nicht zu ermitteln, auch das Werk selbst existirt nicht mehr. Übrigens theilte mir Domkapellmeister F. Milosch gütigst mit, daß noch bei seiner Ankunft (1830) alljährlich am Charfreitag eine Grabmusik aufgeführt wurde.

9 Haydn's Textworte, beginnend: „Er ist nicht mehr", sind hier Rammler's „Tod Jesu" (als Oratorium componirt von Graun) entnommen, von diesem recitativisch für eine Singstimme, von Haydn aber als Chorsatz behandelt.

10 Die Ausrufe findet man: I. II. VII — Lukas, Kapitel 23; III. IV — Johannes, Kap. 19; IV — Matthäus, Kap. 27.

befehle — *me plait le plus et d'avantage que* Es ist vollbracht".[11] Da Zinzendorf zuvor wiederholt der Concerte bei Fürst Lobkowitz gedenkt, hat wohl auch diese Aufführung in dessen Palais stattgefunden und gingen derselben mehrere voraus, wie Zinzendorf's Bemerkung zu entnehmen ist. Die zunächst erwähnte Aufführung führt uns also nach Eisenstadt, wo sie nach dem Tagebuch Rosenbaum's [12] im Theatersaal des fürstlichen Schlosses zur Zeit des Besuches des Palatin von Ungarn und in Gegenwart vieler hohen Gäste am 27. Oct. 1797 stattfand. Therese Gaßmann, die ältere Tochter des im Jahre 1774 verstorbenen Hofkapellmeisters Florian Gaßmann, eine Schülerin van Salieri und nachmalige Frau des Rosenbaum, sang die Sopranpartie. Die Zahl der Gäste war groß, denn Rosenbaum vertheilte 1000 Exemplare des in Oedenburg gedruckten Textes. Die nächste Aufführung war in Wien am 1. und 2. April 1798 in der Akademie der Tonkünstler-Societät. Haydn selbst dirigirte und wird auf dem Anschlagzettel eigens als „Mitglied dieser Tonkünstler-Gesellschaft" angeführt, nachdem sich am 11. Dec. 1797 die Direction von der ihm angethanen Schmach durch unentgeltliche Aufnahme gereinigt hatte. Auch hier sang die Gaßmann und neben ihr Antonie Flamm „eine geschickte Altistin", Enkelin des Michael Spangler, bei dem Haydn nach seiner Verstoßung aus dem Capellhause von der Straße weg Unterkunft gefunden hatte.[13] Welche Gefühle mögen Haydn bei dieser Aufführung durchstürmt haben! Hier eine Gesellschaft, die ihm zur Versöhnung die Hand reicht; dort die Enkelin eines Mannes, der ihm einst wie ein Schutzengel erschienen war — Haydn selbst damals Bettgeher auf einer Dachkammer, jetzt ein von der ganzen musikalischen Welt gefeierter Mann! — Von den folgenden Aufführungen in Wien seien noch erwähnt: im Dec. 1803 zum Besten der Spitalbürger (4000 Gulden Einnahme); im April 1806 für die Theater-Armen; im März 1809 im Leopoldstädter Theater zum Vortheil der dortigen Choristen. Die *Concerts spirituels* führten das Werk viermal im

11 Es sind Nr. 7 und 6, hier nach der Überschrift erwähnt. Nr. 7 richtiger: Vater! In deine Hände empfehle ich meinen Geist.

12 Das Tagebuch dieses, schon Bd I, S. 245. Anm. 39 erwähnten fürstl. Esterházy'schen Beamten wird uns im letzten Bande häufig als willkommene Quelle dienen.

13 Band I, S. 117 f.; Antonie Flamm S. 119 f.

Landständischen Saale auf. Eine der letzten gottesdienstlichen Aufführungen war in der Alt-Lerchenfelder Kirche, wobei der Bruder Franz Schubert's, Schottenpriester P. Hermann (Anton) die Zwischenpredigten hielt.

Wie rasch sich das Werk, nachdem es bei Breitkopf und Härtel 1801 in der neuen Form erschienen war, auswärts in großen und kleinen Städten verbreitete, zeigen Aufführungen in Bückeburg (1802 am Charfreitage); im Landstädtchen Kirchheim unter Teck im Würtembergischen (1802) und zwar durch Dilettanten und Mitglieder des Hofstaates der Herzogin Franziska, Wittwe des Herzogs Karl; in Braunschweig (1802) 10 Aufführungen, theils in der Kirche, theils im Concertsaal; in Berlin (1802) in der Jerusalem- und in der Garnisons-Kirche; in Leipzig (1802, 1803) unter Schicht, 1805 in der Neukirche und 1808 in der Kirche und im Concert; in Ratiborschitz, einem böhmischen Bergstädtchen (1803), in Neapel (1805) im Hause eines vornehmen Kunstkenners; in Rudolstadt (1810 am Charfreitag in der Stadtkirche); in Köln (1815, am Charfreitag) ꝛc. Sämmtliche Berichte bestätigen die feierliche Wirkung, die das Werk hervorbrachte. Die letztgenannte Kölner Aufführung hielt sich an die alte Vorschrift, indem der Dom nach Art der Sixtinischen Kapelle in Rom nur durch ein in der Höhe schwebendes colossales Kreuz magisch beleuchtet war und die ernste Feier durch geschlossen gehaltene Thüren nicht gestört wurde. Auch die andere Vorschrift, nach welcher der Prediger von der Kanzel herab (die er besser gar nicht verläßt) vor jedem Musikstück die Bedeutung der nachfolgenden Worte auseinandersetzt, wurde hie und da, z. B. in Rudolstadt, in Eisenstadt und (wie oben erwähnt) in Wien beobachtet. In diesem Falle hat man besondere Rücksicht darauf zu nehmen daß der Priester sich möglichst kurz fasse und Predigt und Musik unmittelbar ineinander greifen.[14]

Für Tanzmusik hatte Haydn in diesem Jahre besonders gesorgt. Torricella kündigte in der Wiener Zeitung auf

---

14 Haydn's Vorgänger in dieser Compositionsgattung waren: Ludwig Senfl (vergl. Monatshefte f. Musikgeschichte, 1876, Nr. 12. S. 149). Joh. Glück (Allg. Wiener Mus. Ztg. 1843. S. 105); Heinrich Schütz (neu her. von Carl Riedel, 1873); Christoph Gottlieb Schröter (Hiller, Lebensbeschreibung berühmter Männer. S. 254). Nach Haydn: Graf Castelbarko; Jos. Lutz; Gounod, Mercadante, Th. Dubois (Paris 1870).

Subscription an: „12 Menuetts ganz neu und sehr schön, nebst verschiedenen andern, welche im Casino in dem von Trattnerischen Freyhof in den ausgeschriebenen und bestimmten Bällen producirt worden". Ferner bei Lausch: „12 Menuetts mit Trios nebst 6 deutschen Tänzen vollständig mit Trompeten und Pauken" für das Clavicembalo. Artaria gab in Stich heraus: „XII Menuets *pour le Clavecin ou Piano-Forte*«, und Six Allemands *a plusieurs instruments.*

Drei Clavier-Trios (h. 2, 3, 4) componirte Haydn damals für die Gräfin Marianne Viczay. Sie war eine geborene Gräfin Grasselcovics, ihre Mutter, Maria Anna, die Tochter des Fürsten Nicolaus. Die Gräfin wohnte zur Zeit[1] auf einem Gut des Vaters, Groß-Losing (Nagy Lózs) unterhalb Groß-Zinkendorf und nicht sehr entfernt von Esterház. Das Trio Nr. 2 ist schon 1784 erwähnt, Nr. 3 aus dem J. 1785 ist in Autograph erhalten. Alle drei erschienen auch als Streich-Trios.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:
2 Clavier-Trios (h. 5, 6), Nr. 5 im Autograph erhalten.

Im Jahre 1786 griff Haydn noch einmal zum Baryton. Friedrich der Große war am 17. August zu Sanssouci gestorben und die Componisten wetteiferten, ihm, der sein Lebelang ein so großer Freund der Tonkunst gewesen, durch deren Sprache einen Nachruf zu weihen. So im Norden Zelter, dessen Cantate am 25. Oct. in der Garnisonskirche zu Berlin aufgeführt wurde,[1] Reichardt's Trauercantate am 24. Jan. 1787 im Opernhause daselbst;[2] im Süden Joseph Haydn die schon früher[3] erwähnte Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen", für Sologesang mit Baryton-Begleitung, mit den Worten be-

1 Geboren 1739, vermählt 1758, gest. 1811 zu Preßburg.

1 Dr. W. Rintel, C. F. Zelter, Berlin 1861. S. 155.

2 H. M. Schletterer, Joh. Friedrich Reichardt, 1865, Bd I, S. 464.

3 Band I, S. 257 und 267. Der Text steht (wie S. 267 angegeben) i. d. Boßlerischen Musik. Realzeitung f. d. J. 1788, Nr. 8, S. 47. Von der Cantate hat sich wenigstens der Singpart in Abschrift erhalten, wie mir Herr A. Quantz in Göttingen gütigst mittheilte, der dieselbe der Hofbibliothek in Berlin überließ.

ginnend: „Er ist nicht mehr! Tön' traurend, Baryton! Tönt, laute Klagelieder"! Ohne Zweifel wurde Haydn zu dieser Composition durch sein ehemaliges Orchestermitglied Karl Franz (Bd I. 267) angeregt, der eine Reise nach Deutschland beabsichtigte, wo er sich mit dieser Cantate in zweifacher Hinsicht, durch den Gegenstand selbst und durch den Namen des Componisten vortheilhaft einzuführen hoffte. Wir sahen schon, daß er dieselbe in Leipzig am 4. Febr. 1788 im Gewandhausconcert durch die Sängerin Valdesturla (vordem in Esterház, nun verehelichte Schicht) vortragen ließ und sie auf dem Baryton begleitete und daß er in demselben Jahre das Musikstück in Nürnberg öffentlich selbst sang und begleitete.

In diesem Jahre erhielt Haydn vom König Ferdinand IV. von Neapel den Anftrag, ihm eine Anzahl Stücke für die Leier zu componiren. Außer seiner Leidenschaft für die Jagd hatte der König nur noch Interesse für Musik und speciell für die Leier, die er meisterhaft spielte. Sein Lehrer war der kaiserliche Legationssecretär Hadrara, der auch ein fertiger Clavierspieler war. Als Pleyel sich im J. 1782 vier Monate in Neapel aufhielt, mußte auch er für den König Compositionen für die Leier (darunter Concerte für 2 Liren) schreiben[1] und mag diesen auf Haydn aufmerksam gemacht haben. Haydn componirte 5 Concerte (e. 12—16) zu 3 und 4 Sätzen für 9 Instrumente für je 2 Liren, Clarinetten, Violen, Waldhörnern sammt Baß) die er später theilweise anderwärts benutzte, die beiden Liren durch Flöte und Oboe ersetzend. Die Compositionen müssen dem Könige gefallen haben, denn er lud Haydn ein, nach Neapel zu kommen, was auch Haydn versprach und im folgenden Jahre die Absicht hatte auszuführen. Im J. 1790 werden wir Haydn abermals mit Compositionen für die Leier beschäftigt sehen.

Die 6 Symphonien (a. 52—57) sind die früher erwähnten Pariser, unter dem Titel *Répertoire de la Loge Olympique*

---

1 Cramer's Mag. f. Musik, 1789. S. 15. Ein Reisender schrieb damals: „Wer dies Instrument nur vom Bauer hat spielen hören, sollte kaum glauben, daß sich etwas gescheutes darauf hervorbringen ließe, am wenigsten etwas von Wirkung, welches reizen könnte, auf Virtuosität es anzulegen. Dies Instrument ist aber wirklich einiger Behandlung fähig. Herr Pleyel der nie eine Leyer in der Hand gehabt hatte, entdeckte beim bloßen Berühren derselben gleich einige neue Nüancen und daran zu machende Verbesserungen".

erschienen. Nr. 54 ist in Autograph erhalten. Drei haben Beinamen erhalten: Nr. 52 — *l'Ours*, wegen dem Brummbaß im letzten Satz; Nr. 53 — *la Poule;* Nr. 55 — *la Reine*, vielleicht eine Lieblingsnummer der Königin.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

3 Claviersonaten (f. 24—26), im Druck erschienen.

1 Tenorarie, »*Ah, tui senti amico*« (n. 4) componirt zu *Ifigenie in Tauride* von Traetta, in Abschrift erhalten.

1 Arie »*Sono Alcina*« (n. 5) zur Oper *L'Isola d'Alcina* von Gazzaniga, in Autograph erhalten.

Im Jahre 1787 erfüllte endlich Haydn die an ihn schon 1783 ergangene öffentliche Aufforderung „der ihn ehrenden deutschen Violinisten"[1] und gab abermals 6 Quartette (d. 45—50) heraus, deren Composition Haydn schon in 1784 begonnen haben mochte. Er schrieb damas (5. April) an Artaria wegen Contract und willigte ein in die zugesagten 300 Gulden „ohngeachtet ich jedesmahl durch meine Quartette mit dem Pränumeration mehr denn 100 Ducaten erhielte, und welches mir auch Herr Willmann zu geben versprache". Artaria müße aber „in Geduld stehen bis Ende July"; außer 12 Exemplaren verlangt Haydn noch „eine willkürliche Dedication". Für diese hatte sich Artaria den König Friedrich Wilhelm II. ausersehen. In 1787 erwähnt Haydn wiederholt derselben, so am 27. Febr., wo er ein Schreiben des k. pr. Residenten Jacoby citirt, der ihm schreibt: „Was hat es mit den Stücken von Ihrer Composition für eine Bewandnuß, welche Herr Artaria nach Berlin an den König zu übersenden vorhabens ist? ich möchte darüber gerne deroselben aufschluß haben, und bitte darum ergebenst". Worauf Haydn an Artaria: „Ich hoffe ja nicht, daß Sie etwa diese Sonaten [die Sieben Worte] werden als quartetten, noch mit allen stimmen Sr. Majestät dediciren werden, weil es wieder alle Raison wäre, sondern ich glaube, daß es die neuen quartette angehen werde, welches ich belobe, so Sie es willens sind". Ferner am 21. Juni: „Wegen der Dedication der Quartette an Sr. Maj. den König von Preußen wäre es mir am liebsten, wenn Sie selbst durch jemanden

1 Die Notiz aus Königsberg steht in Cramer's Mag. f. Musik. I. S. 583.

vernünftigen in Wienn dieselbe auffsetzen ließen, aber kurtz, und bindig. am besten könnte Ihnen der Minister Herr v. Jacobi dazu verhülflich seyn". Nun aber theilt Dies (S. 71) folgendes Schreiben mit:

„Sr. Majestät von Preußen ꝛc. gereichet die abermahlige Attention, die der Hr. Kapellmeister Haydn, Höchst Deroselben, durch Übersendung von sechs neuen Quartetten, bezeigen wollen, zu ganz besonderm Wohlgefallen, und es ist ohne Zweifel, daß Allerhöchst Dieselben, von jeher die Werke des Hrn Kapellmeisters Haydn zu schätzen gewußt, und jederzeit schätzen werden. Um es Demselben thätig zu beweisen, übersenden Sie ihm beykommenden Ring, als ein Zeichen Höchst Dero Zufriedenheit, bleiben Ihm auch in Gnaden gewogen".

Potsdam den 21. Aprill 1787. F. Wilhelm.

Für obige Quartette konnte, wie das Datum zeigt, das Geschenk nicht erfolgt sein; die „abermahlige Attention" läßt fast vermuthen daß Haydn dem König zuvor die neuen 6 Pariser Symphonien überschickte, die ein Reisender im Belvedere-Garten in Wien gehört haben will (S. 149) und sie als ein dem König dedicirtes Werk anführt. Artarias Ausgabe führt die Dedication nicht, wohl aber die von Hummel in Berlin (*dédiés à S. Maj. Frédéric Guillaume II, roi de Prusse, oeuvre XXIX*, Verlagsnummer 636). Und doch schreibt Haydn am 2. Mai 1787 an Artaria: „Sie werden mit nächsten erfahren von einem Present, welches ich ganz unverhofft von sehr großen überkommen habe", was sich doch wohl auf des Königs Geschenk beziehen dürfte. — Jedenfalls aber freute sich Haydn des Ringes (Diamantring von 300 Ducaten an Werth, wie Gerber angiebt) und soll ihn bei besonderen Anläßen während der Arbeit am Finger getragen haben. Der König war ein Freund und Beschützer der Musik und als Schüler des älteren Duport selbst ein tüchtiger Violoncellspieler. Wie freudig er Mozart, Dittersdorf, Naumann, Rosetti aufnahm und glänzend honorirte, ist bekannt. Boccherini ernannte er zu seinem Kammercomponisten mit lebenslänglichem Jahresgehalt. Beethoven widmete ihm seine zwei Sonaten op. 5, die er selbst bei Hofe mit Duport gespielt hatte. Haydn war entweder von ihm eingeladen worden, seinen Rückweg von London bei der zweiten Reise über Berlin zu nehmen oder er wünschte selbst, ihn persönlich kennen zu lernen.

Haydn hatte in diesem Jahre ernstlich die Absicht, der Einladung des Königs von Neapel nachzukommen und Italien zu

besuchen, wie wir aus einem an Forster in London gerichteten Schreiben (dat. 8. April) ersehen: „Ich verhoffte Sie zu Ende dieses Jahres selbst zu sehen, da ich aber bis jetzo von Herrn Cramer noch keine antwort erhalten, werde ich mich für diesen Winter nach Neapel engagiren“.

Dahin kam Haydn nun freilich nicht; dagegen wartete seiner ein unverhoffter Antrag aus Böhmens Hauptstadt. Der große Erfolg, den Mozart's *Don Giovanni* in Prag errungen (die erste Aufführung war am 29. Oct. 1787), mochte einen Freund Haydn's, der mit ihm seit langer Zeit in Briefwechsel stand, ermuntert haben, ihn zu bewegen, sein Talent gleichfalls auch einmal für Prag zu verwenden. Der Briefsteller war der Verpflegs-Oberverwalter Roth, der einigemal im Jahre große musikalische Akademien in seinem Hause gab, wobei auch Symphonien von den ersten Meistern aufgeführt wurden.[2] Haydn's Antwort, auf die schon hingedeutet wurde, ist zuerst in Niemetschek's Mozart-Biographie erhalten und seitdem oft citirt worden als würdiges Zeugniß von Haydn's hohem Sinn. Haydn schreibt:

„Sie verlangen eine *Opera buffa* von mir. Recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz was anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann.

Denn könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann fest halten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben; weßwegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darnieder liegen. Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb“.[3]

---

2 Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, S. 140.

3 Haydn konnte damals (der Brief ist im Decbr. geschrieben) noch nicht wissen, daß Mozart am 7. Dec. zum kais. Kammermusikus — freilich nur mit achthundert Gulden Jahresgehalt (!) — ernannt worden war.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 58, 59) für Paris componirt; Nr. 59 in Autograph erhalten.

1 Sopranarie »*Chi vive amante*«, schickte Me. Sassi, verm. Nencini nach Modena.

1 Baßarie »*Un cor si tenero in petto*« (n. 5) in Autograph erhalten.

Zu den Männern, welche einem wahren Haydn-Cultus trieben, zählten v. Mastiaux in Bonn und Exner in Zittau (in Sachsen). Beide legten sich eine förmliche Bibliothek an und kauften alles auf, was sie an Compositionen von ihrem Liebling habhaft werden konnten. Ersterer trat auch mit Haydn in lebhafte Correspondenz. von Mastiaux Hofkammerrath des Kurfürsten von Köln, geboren 1726 auf dem Schlosse Junkerrath (Grafschaft Blankenheim), war seit seiner Jugend halbblind. Er fand in der Musik sein einziges Vergnügen, spielte Clavier, Violine, Violoncell und wußte auch mit den gebräuchlichsten Blasinstrumenten umzugehen. Seine fünf Kinder waren alle musikalisch gebildet und namentlich die Tochter war eine der besten Pianistinnen Bonns. Wöchentlich gab v. Mastiaux ein Hausconcert, das er mit seiner eigenen reichen Musikalien-Sammlung versah. „Von J. Haiden ist er ein Anbeter und wechselt mit ihm Briefe", so berichtet Neefe aus Bonn.[1] v. Mastiaux starb 1798 zu Bonn.

August Christian Exner, hochverdienter Kauf- und Handelsherr, hatte sogar einen eigenen Musiksaal zu Orchester-Produktionen erbaut. Sein reicher Vorrath an Musikalien blieb durch die Sorgfalt der Söhne und Erben erhalten, welche dieselbe dem Gymnasial-Chor der Vaterstadt schenkungsweise überließen.

Von den drei, in dieses Jahr (1788) aufgenommenen Symphonien ist die dritte (a. 62) die bekannte Kinder-Symphonie. Wie sie entstand? Nun — das kleine Ding spricht für sich selbst und willig folgen wir der Tradition. Wir sehen den aufgeputzten Jahrmarkt und die Landleute von Nah und Fern, ihren Bedarf für Familie und Haus einzukaufen. Für Groß und Klein

---

1 Cramer's Mag. d. Mus. 1783. S. 388; 1787. S. 1386.

ist gesorgt, für Küche, Keller und Wohnzimmer. Es ist ein wüstes Durcheinander; Jeder preist seine Waare, Jeder sucht und findet, was er für sich und Andere brauchen kann. Der Bursche denkt an seine Liebste und diese an ihn, der Mann auf die Frau und diese an die Kinder. Und an diesen ist kein Mangel. Sie begaffen die Wunder nicht nur, sie greifen auch keck zu und was halbwegs tönt und Geräusch macht, ist ihnen am liebsten. Die Buben voran läßt der Eine den Kukuk rufen, der Andere bläst in die Trompete, ein Dritter hat die Orgelhenne (Nachteule) entdeckt, ein Vierter bearbeitet die Schnarre (Ratschen) und den Cymbelstern; die Trommel aber überlärmt alle. Haydn (denn er ist selbstverständlich unter der Menge) ist in bester Laune; aber am meisten erfreuen ihn die Kinder, die so voller Lust in sein Fach pfuschen. Er kauft Jedem sein Lieblingsstück und schließlich für sich selbst ein ganzes Septett — alle genannten Instrumente, denn bereits hat sich in ihm der Schalk gerührt. Zu Hause angekommen stellt er seine Sammlung in Reihe und Glied auf, nimmt Feder und Papier zur Hand, fügt den Instrumenten als verbindenden Kitt Baß und zwei Violinen hinzu und läßt nach gethaner Arbeit einen Theil seines Orchesters für den kommenden Morgen zu einer wichtigen Probe einladen. Sie dauerte diesesmal ungewöhnlich lange, da die sonst so taktfesten Musiker vor Lachen zum erstenmale in ihrem Leben gleich zu Beginn umwarfen und immer wieder neu beginnen mußten. Das war Haydn's Kinder-Symphonie — das Spiel der Marionette auf Instrumente übertragen. Die ursprünglichen Auflagstimmen[2] tragen die Bezeichnung *Sinfonia Berchtolsgadensis*, nach dem bekannten Marktflecken in Bayern, der von jeher sich durch seine Kinderspielwaaren auszeichnete.

Die Kinder-Symphonie (franz. *Symphonie burlesque* oder *d'enfants*, auch *la foire des enfants;* engl. *the Toy*) erheiterte manche gesellige Kreise. J. E. Eberwein schrieb dazu einen Prolog,[3] in dem Haydn nach dem gedachten Orte selbst versetzt wird.

---

2 Man findet auch Pfeife und Triangel hinzugefügt. Die Stimmung der Instrumente ist folgende: Kukuk — G und E (nach diesen werden die Violinen und der Baß gestimmt); Trompete und Trommel — G; Wachtel — F. Allegro und Menuet erfordern mäßige Bewegung wegen dem Kukuk; das letzte Stück ist 3 mal zu spielen, zuerst Moderato, dann Allegro, zuletzt Presto.

3 Verlag Hofmeister, als Zugabe zu dem Clavier-Arrangement.

In Berlin ließ sie Zeune, Director des Blinden-Instituts, zur Vorfeier der Weihnachten (1840) von seinen Zöglingen spielen, die sich erhaben gedruckter Noten bedienten.[4] Beim Bankett, das dem Musikfeste in Lausanne in 1823 folgte, wurde die Symphonie von Jünglingen in Kinderkleidung aufgeführt.[5] Bei einem Narrenfest in Kroll's Wintergarten in Breslau (1830) dirigirte die Symphonie Musikdirector Wolf mit dem Dreschflegel und die Musiker ließen ebenso ihrer Laune freien Lauf.[6] In einem Concerte, das 1843 zu Wien für den alten Gyrowetz veranstaltet wurde, wirkten bei der Symphonie Hofopernkapellmeister Otto Nicolai, Dr. A. J. Becher, Violoncellvirtuose Merk, Violinspieler Holz, Professor Fischhof, Dichter Bauernfeld, Pianist Evers, Baron Lannoy, unter Leitung eines Miniatur-Kapellmeisters am hohen Dirigentenpult.[7]

Die zweite Symphonie (a. 61) ist die erst in neuester Zeit bekannter gewordene sogenannte Oxford-Symphonie, urspünglich für Paris componirt. Als Haydn im J. 1791 von London aus nach der altberühmten Universitätsstadt Oxford reiste, um das Diplom zu seiner Ernennung als Ehren-Doctor persönlich in Empfang zu nehmen, traf er zu spät ein, um von einer mitgebrachten neuen Symphonie die nöthigen Proben abhalten zu können; er wählte daher jene vorräthige ältere, der von da an obige Bezeichnung beigelegt wurde.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 60), für Paris componirt.
2 Arien »*Dica pure chi vuol dire*«, und »*Signor voi sapete*« (n. 6, 7), Einlagen zu Martin's Oper *Una cosa rara*, im Druck erschienen.
1 Tenor-Arie »*Se tu mi sprezzi*« (n. 8), in Autograph vorvorhanden.

Im Jahre 1789 erschienen fast gleichzeitig bei Artaria und *Au Magasin de Musique* 6 Quartette von Haydn (d. 51—

4 A. W. Mus. Ztg. 1841. S. 40.
5 Allg. Mus. Ztg. XXV. S. 670.
6 Dr. W. Viol, Aus dem Leben eines alten Organisten . . . . .
7 Allg. Mus. Ztg. 1843. Nr. 9.

56) *dediés à Monsieur Jean Tost.* Die nächstfolgenden 6 Quartette (d. 57—62) im J. 1790 componirt, tragen dieselbe Dedication. Diese beiden Serien, im Privatgebrauch kurzweg „die Tost'schen" genannt, blieben lange Zeit die beliebtesten Quartette und stellte man ihnen nur die Mozart'schen zur Seite. Indem wir hier einem Manne wiederholt eine Auszeichnung zutheil werden sehen, deren sich selbst Grafen und Fürsten nur einmal rühmen konnten, verlohnt es wohl, denselben näher ins Auge zu fassen.

Johann Tost war Großhandlungs-Gremialist in Wien, ein großer Musikfreund und selbst ein vorzüglicher Violinspieler der, gleich dem Großhändler v. Häring, manchen Meister auf diesem Instrument beschämen konnte.[1] Wo die Tonkunst rief, war auch Tost zur Hand. Als der geniale Violinist Bridgetower am 24. Mai 1803 ein Concert im Augarten gab, stand Tost dem höchsten Adel zunächst mit 12 Billets auf der Subscriptionsliste.[2] Als die Musik-Dilettanten Wiens sich 1812 zu einem großen Concerte vereinigten zur Unterstützung der dürftigsten Bewohner des Schlachtfeldes von Aspern, leitete er die Violinen. „Hohes Lob (schrieben damals die Vaterl. Blätter[3]) gebührt ebenfalls Herrn v. Tost als Director des Orchesters. Ausgedehnte musikalische Reisen, große Kenntniße und gereifte Erfahrung sowie der richtigste Vortrag als Violinspieler haben schon längst diesem ächten Musikfreunde einen ausgezeichneten Platz unter den ersten Künstlern angewiesen". Und als nun unmittelbar nach diesem Concerte die Mitwirkenden die ersten Schritte thaten zur Verwirklichung eines zu gründenden Musik-Dilettanten-Vereines (die jetzige Gesellschaft der Musikfreunde), war auch Tost unter den so ernannten Bevollmächtigten zur Wahl des größeren Ausschusses. Der Violinspieler Wenzel Krumpholz, einer der frühesten und enthusiastischsten Verehrer Beethoven's, widmete Tost ein Musikstück „Abendunterhaltung für eine Violine"; Franz Weiß, Kammermusikus bei Fürst Rasoumowsky, einer der Bevorzugten, der unter Schuppanzigh in des Fürsten Palais Beethoven's Quartette zuerst kennen lernte, widmete Tost 3 Quartette op. 1; ebenso Spohr ein Quintett op. 33. Nr. 1. Louis Spohr gab damals

1 Vaterl. Blätter f. d. öst. Kaiserst. 1808. S. 53.

2 Thayer, Beethoven II. 390.

3 Nr. 100, 12. Dec.

in Wien 2 Concerte (Dec. 1812 und Jan. 1813) im kleinen Redoutensaale und führte sein Oratorium „Das jüngste Gericht" (21. und 24. Jan. 1813) im großen Redoutensaale auf. Mit Tost schloß er ein eigenthümliches Bündniß: er verpflichtete sich, gegen ein angemessenes Honorar auf 3 Jahre Tost alles zu überlassen, was er in dieser Zeit componiren würde oder auch schon componirt in Manuscript vorräthig hatte. Spohr mußte ihm die Partituren einhändigen und durfte auch keine Abschrift zurückbehalten. Dagegen bewilligte Tost, daß während dieser Zeit jedes beliebige von ihm verwahrte Werk aufgeführt werden dürfe und zwar so oft wie möglich, aber nur in seiner Gegenwart. Vorzugsweise wünschte Tost Werke die sich für Privatzirkel eigneten, als z. B. Quartette, Quintette für Streichinstrumente oder auch gemischte Kammermusik. Tost gestand selbst, daß er dabei den Zweck im Auge habe, neue Bekanntschaften im Handelsstande anzuknüpfen und überhaupt sein Ansehen zu heben.[4]

Soweit über Tost als Musikfreund. Das Leben dieses Mannes erweckt aber auch in socialer Hinsicht unsere Theilnahme. Es ist ernst genug. Tost war aus Ungarisch-Hradisch in Mähren gebürtig, heirathete 1790 ein wohlhabendes Mädchen, vermehrte sein Vermögen während des Krieges durch beträchtliche Lieferungsgeschäfte für die Armee und wurde Inhaber einer Tuchappretur-Anstalt in Iglau und Tuchfabrik zu Stecken in Böhmen. Tost ließ sich nach dem Tode seiner Frau 1799 in Wien nieder, wurde Hausherr und kam 1801 bei der N.-Ö. Landesregierung ein um Aufnahme ins Großhandlungs-Gremium, mit Hinweis, daß er 1000 Webstühle und 50000 Menschen beschäftige und mit Vorlage von Danksagungsschreiben von 10 böhmischen Ortschaften, die ihn als Wohlthäter priesen. — Die Sonne Tost's leuchtete ihm bis 1813; von da an ging es mit ihm rasch abwärts. In diesem Jahre verlangte er von der Tonkünstler-Societät ein Capital gegen Sicherstellung, das ihm aber verweigert wurde. Tost & Co. wandern nun in den nächsten Jahren mit ihrem Comptoir von Straße zu Straße. Tost's erster öffentlicher Gesellschafter (Ladislaus Freiherr v. Schlieber) war längst gestorben; ihm folgte der zweite (Karl Partsch). Nun sah sich Tost einer Vorladung gegenüber zur Erklärungs-Abgabe seines Activ- und

4 Spohr, Selbstbiographie, I. S. 182.

Passivbestandes, denn er hatte schon durch mehrere Jahre kein Großhandlungsgeschäft betrieben und keine Handlungsbücher geführt. Er verschwindet aus Wien und wird dem bestehenden Gesetze gemäß, nach welchem eine Handlungs-Befugniß nicht länger als ein Jahr unbenutzt bleiben darf, seines Handlungsrechtes für verlustig erklärt. Dagegen erklärt er von Ofen aus, daß er gegründete Hoffnung habe, neue Verbindungen anknüpfen zu können, seine Schuldenlast zu tilgen, die rückständigen Steuern zu zahlen und demnach um Rücknahme seiner Cassirung bittet. Vergebens. Das Merkantil- und Wechselgericht weist seine Vorstellung zurück: das Handlungsrecht des priv. Großhändlers Johann Tost wird definitiv als erloschen erklärt. — Neun Jahre später hören wir von dem Sohne, Karl Tost. Er war Großhandlungs-Associé, hatte sich 1814 im April vermählt, wurde nach wenigen Tagen Wittwer und sah sich vom Unglück, das den Vater betroffen, in Mitleidschaft gezogen. Sein letzter Stand war Hofmeister. Als solcher wurde er, wie er ging und stand, im Salonfrack im J. 1827 ins Strafhaus in die Leopoldstadt abgeführt und starb daselbst nach zwei Jahren am Schlagfluß. Seine „Effecten" (Frack und weiße Cravate) wurden licitando für 40 Xr. verkauft; an baarem Arbeitsgeld hinterließ er 1 Gulden 33½ Xr.[5] — So endete dies einst so blühende Haus!

Im Juni 1789 wurde Haydn mit einem Schreiben von der wiederholt genannten Dame Edle von Genzinger aus Wien überrascht. Dem Schreiben war der Clavierauszug eines Andante von Haydn's Composition beigeschlossen, den die Übersenderin nach der Partitur selbst verfertigt hatte und nun um dessen Gutachten bittet. Die Familie v. Genzinger wohnte seit Anfang der 80er Jahre im Schottenhof.[1] Peter Leopold Edler v. Genzinger, der Weltweisheit und Arzneikunde Doctor, wurde am

5 Akten d. k. k. N. Ö. Merkantil- und Wechselgerichts. — Handlungs-Gremien-Schema von Wien. — Handelsstand-Kalender. — Handlungs-Gremium- und Fabriken-Adreßbuch. — Landesgerichts-Archivs-Akten.

1 Ein umfangreiches, dem Benedictiner-Stift gehöriges Gebäude, das sich der Kirche „Unserer lieben Frau zu den Schotten" anschließt. Es war das erste Mönchskloster in Wien, im 12. Jahrh. von Markgraf (sp. Herzog) Jasomirgott für schottische Benedictiner Mönche erbaut, an deren Stelle später deutsche Mönche dieses Ordens traten. Kloster und Kirche brannten bei der Türkenbelagerung 1683 ab, wurden 1690 wieder hergestellt. Das jetzige Klostergebäude wurde 1827—32 ganz neu aufgebaut.

29. Jan. 1780 für seine großen Verdienste von Maria Theresia in den österreichischen Adelstand erhoben; er war im J. 1793 Rector Magnificus der Universität und starb am 8. Mai 1805 im 69. Lebensjahre.[2] Als er 1784 die Gemahlin des Grafen Palm von schwerer Krankheit befreite, ernannte ihn der Graf zu seinem beständigen Hausdoctor mit 2000 Gulden Jahresgehalt und sicherte seiner Frau eine Pension von 1500 Gulden.[3] Früher schon war er Leibarzt des Fürsten Nicolaus Esterházy, wodurch er mit Haydn in häufige Berührung kam. Seine Gattin, Maria Anna Sabina, geborene Edle von Kayser, war eine kunstsinnige und namentlich in der Musik wohlerfahrene Dame. Zur Zeit, da Haydn mit ihr in Briefwechsel trat, war sie Mutter von 6 Kindern, von denen Josephine und Franz die ältesten (geb. 1774 und 75) waren. Josephine, welche den Dr. Joh. Pitteri aus Triest heirathete, ist dieselbe, welche Haydn bitten läßt, ihn „bei jeder Gelegenheit als Ihren unwürdigen Meister anzunehmen" und auch sonst in seinen Briefen öfters erwähnt. — „Singt meine gute Freyle Pepi bisweilen die arme Ariadne"?[4] schreibt er aus London. Und früher aus Esterház: „Daß meine liebe Arianna im Schottenhof Beyfall findet ist für mich entzückend, nur recomandire ich der Fräulein Peperl die Worte, *Chi tanto amai* gut auszusprechen". Und wiederum: „Meine gute Freyle Peperl wird sich (hoffe ich) durch öfteres absingen der Cantate auch des Meisters erinnern, besonders bey reiner aussprache und genauer Vocalisirung, dan es wäre eine Sünde, wenn eine so schöne stimme in der brust versteckt bliebe, ich bitte Derohalben um ein öfteres lächlen, sonst geht mir ganz gewiß etwas vor. Dem *Mons. François* empfehle ich mich ebenfalls in sein musikalisches Talent; wan Er auch im schlafröckl singt, es geht doch immer gut. ich werde zur aufmunterung öfters etwas neues übermachen". Marianne Edle von Genzinger starb am 26. Jan. 1793, 38 Jahre alt und wurde auf dem Währinger Friedhofe begraben.[5]

---

2 Todtenprotokoll und Pfarr-Register.

3 Wienerblättchen 1784, 28. April.

4 Arianna a Naxos.

5 Pfarrregister und Todtenprotokoll. Bei des Vaters Tode lebten von den Kindern nur noch Josepha, Franz (Praktikant bei der N.-Ö. Regierung) und Peter Leopold (Fähndrich in einem Infanterie-Regiment). Letzterer starb 1807.

Der Familie des sehr beliebten Damen-Doctors begegneten wir schon in der Chronik unter jenen, die der Tonkunst mit Vorliebe huldigten. Wenn Haydn nach Wien kam, war er dort an der Tafel ein willkommener Gast, ließ der Tochter von seinen Erfahrungen im Gesange profitiren, sich von der Mutter auf dem Clavier vorspielen und setzte sich selbst als Ausübender zum Quartett. Ganz besonders aber fühlte er sich von der feingebildeten Frau des Hauses angezogen, während sie nicht minder in ihm den Künstler und vortrefflichen Menschen verehrte. Obiges Schreiben führte zu einer regen Correspondenz zwischen Beiden, deren Veröffentlichung wir Dr. Th. von Karajan verdanken.[6] Welch' scharfer Contrast im Vergleich zu Haydn's zur Zeit ja noch immer bestehenden Stellung Signora Polzelli gegenüber!

Wie wahrhaft glücklich sich Haydn in diesem Familienkreise fühlte, wie ihm die Zeit seines Besuches immer nur allzu rasch verflog, sprechen seine Briefe hinlänglich aus. Saß er dann wieder in Esterház, fühlte er um so peinlicher dessen Einöde. Dann klagt er wohl der „allerbesten, gütigsten" Freundin sein Leid „das Herz voll der Erinnerung vergangener edler Tage — ja leider vergangen — und wer weiß, wan diese angenehmen Tage wieder kommen werden! diese schönen Gesellschaften, wo ein ganzer Kreis Ein Herz, Eine Seele ist — alle diese schönen musikalischen Abende — welche sich nur denken und nicht beschreiben lassen — wo sind alle diese Begeisterungen? — weg sind sie — und auf lange sind sie weg". Nur schwer versucht er dagegen, den Gedanken an so manche Widerwärtigkeiten mit dem Ausruf zu bekämpfen: „Nun in Gottes Namen: es wird auch diese zeit vorüber gehen und jene wieder kommen, in welcher ich das unschätzbare Vergnügen haben werde, neben Euer Gnaden am Clavier zu sitzen, Mozart's Meisterstücke spielen zu hören und für so viele schöne Sachen die Hände zu küssen". Kein Wunder, daß er auch in London, wo ihm doch von allen Seiten gehuldigt wurde, selbst in einem der liebenswürdigsten Familienkreise und mitten in der schönen Natur des Genzinger'schen Hauses mit Sehnsucht gedachte. Dabei liegt ihm alles daran, daß die Reinheit seiner Gesinnung im Auge der Freundin keinen Makel erfahre, weßhalb er, als ein Brief an sie verloren

---

6 Haydn in London 1791 und 1792. Wien, Karl Gerold's Sohn 1861.

ging, sie versichert, daß seine Freundschaft und Hochachtung, so zärtlich dieselbe auch sei, niemals strafbar sein werde. Marianne beabsichtigte im J. 1790 Haydn in Esterház zu besuchen, doch kam es nicht dazu. Noch einigemal sendet sie ihm Arbeiten und ist überglücklich, daß Haydn sie so günstig aufnahm und sogar des Druckes würdig erklärte. Haydn dagegen schickte ihr seine neuesten Compositionen zur Einsicht, beabsichtigte eine Symphonie für sie zu schreiben (die aber erst in London zur Ausführung kam) und bestimmte ebenso eine Sonate auf ewig für sie allein.

Mehr aber als alle diese Zeichen achtungsvoller Zuneigung sagt uns ein „Abschiedslied", das Haydn vor seiner Abreise nach London der Freundin widmete. Er öffnet uns darin in Wort und Ton ohne Rückhalt sein Herz. Und wie in den schlichten Worten, so spricht sich mehr noch in den Tönen eine sanfte, keusche Wehmuth aus, eine Stimmung die uns deutlich verräth, was Marianne dem scheidenden Freunde gewesen. In vier Strophen weiht der Sänger der besten Freundin dies kleine Angebinde der Freundschaft und Achtung. Dürfte er das Schicksal lenken, immer bliebe er bei ihr. Doch es ist des Menschen Loos: kaum, daß man sich kennt, muß man auch wieder scheiden. Selig wären seine Tage ihr zur Seite hingeschwunden. Sie möge sein gedenken, auch wenn Meer und Land sie trennen; dann auch dauere fort der Freundschaftsbund. Ewig wird sein Herz sich nach ihr sehnen; seinem Blick entschwunden, kann ihn nichts erfreuen. Des Schicksals Schlüsse, wie so hart und wehmuthsvoll. „Nimm den letzten uns'rer Küsse. Freundin! ach, so lebe wohl"! [7]

In einem Briefe Haydn's an Artaria (15. Nov. 1789) lesen wir: „es war die vorige woche Herr Bland ein Engländer bey mir (nämlich in Esterház); Er wollte mir verschiedene Stücke abnehmen, Er erhielt aber in Rücksicht Ihrer keine Note". So unbedingt aber ließ sich der Engländer nicht abfertigen; schon am 11. Januar 1790 erhielt Haydn einen Brief aus London,

---

7 Ich verdanke die Kenntniß dieses bis jetzt gänzlich unbekannten Liedes durch Vermittelung des Herrn F. Wessely, Musikalienhändlers in Wien, der Güte des Besitzers, Herrn Anton Ruthner, der dasselbe von dem einstigen Pfarrer in Seefeld (Flecken in Oesterreich u. d. Enns) und dieser von Frau v. Genzinger selbst erhielt. Der als ein schon sehr bejahrter Mann geschilderte Besitzer war eigens vom Lande in die Stadt gefahren, um auf das Lied aufmerksam zu machen und ist seitdem spurlos verschwunden.

worin Mr. Bland um Clavier-Trios ansucht. Wiederum läßt Haydn Artaria den Vorzug, verlangt aber bis zum nächsten Morgen (Haydn war damals in Wien) zu wissen, ob Artaria 3 Trios „jede wie gewöhnlich per 10 Ducaten" annehmen will. Bland's Hauptabsicht bei seinem Besuche war, Haydn zu der so oft in Anregung gebrachten Reise nach England zu bestimmen und er scheint darin nicht ohne Einfluß gewesen zu sein, zum mindesten seinem Nachfolger, Salomon, die Schritte erleichtert zu haben. Mit Bland wurde Haydn später enger befreundet. Bei seiner Ankunft in London stieg er bei ihm ab (45. Holborn, vis-à-vis Chancery-Lane in der City); dort erschien auch sein von T. Hardy gemaltes und in Kupfer gestochenes Porträt und schon früher gab Bland verschiedene Werke von Haydn heraus, darunter das *Stabat mater* und die Cantate *Arianna a Naxos*, von der ihm Haydn in Esterház das Autograph geschenkt hatte. Bland, der in späteren Jahren sein Geschäft an Mr. Purday verkauft hatte, besuchte einst als 90jähriger Greis sein ehemaliges Gewölbe und erzählte dem Besitzer daß er der Erste war, der nach Deutschland hinüberging, um Haydn für die Salomon-Concerte zu gewinnen.[1] Auch bestätigte er die bekannte Anekdote, daß er bei seinem Besuche Haydn gerade vor dem Spiegel antraf, um sich zu rasiren. „Ach! Mr. Bland (rief er aus, denn er litt unter seinen eigenen Händen Höllenqualen), hätte ich doch ein gutes Paar englischer Rasirmesser, mein bestes Quartett würde ich darum geben". Rasch eilte Bland in den nahe gelegenen Gasthof, holte seine eigenen Messer und übergab sie Haydn, der ihm hocherfreut dagegen ein eben fertig gewordenes Quartett (Nr. 5 der Tost'schen) übergab, das seitdem unter der Bezeichnung „Rasirmesser-Quartett" bekannt ist.

Drei Clavier-Trios (h. 7, 8, 9) hatte Artaria schon im August 1788 bestellt. Am 26. October schreibt Haydn: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues *forte-piano* zu kauffen". Er rechnete dabei auf Vorschuß von Artaria, an den er sich weiterhin bittend wendet: „nun da es Ihnen schon längst bekannt seyn wird, daß auch denen gelehrten zu zeiten das Geld mangelt, unter welchen es auch jezo

---

1 Mitgetheilt von C. H. Purday, engl. Componist und Sänger, in *The Leisure Hour*, 1880, Augustheft dieser Londoner Monatschrift.

mich betrifft" und ersucht ihn daher, ihm 31 Species-Ducaten vorzustrecken und auszuzahlen an den Orgel- und Instrument-Macher Wenzl Schanz. Ende März 1789 sendet er an Artaria die dritte Sonate „welche ich also nach ihrem geschmack mit Variazionen ganz neu verfertigte (nämlich Nr. 7. der zweite Satz). bitte, alle 3 baldmöglichst zum stich zu befördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten". Am 5. Juli hatte Haydn die Trios sammt einer Fantasie schon gedruckt in Händen, „nur bedaure ich, daß hie und dort einige fehler mit eingeschlichen sind, welche nunmehro nicht mehr abgeändert werden können, weil sie schon verschickt und zum verkauf hindan gegeben worden. es ist immer schmerzlich für mich, daß noch kein einziges Werk unter Ihrer aufsicht fehlerfrey ist. Sie hatten mir sonst vor der Herausgabe immer den allerersten abdruck eingesandt und Sie thaten vernünftig". . . . . und so geht die Klage weiter.

Die eben erwähnte in bester Laune geschriebene Fantasia (k. 4), welche noch heuzutage in Concerten gespielt wird, instrumentirte der Musikdirector Ignaz Ritter von Seyfried und benutzte sie als Ouverture zu dem seinerzeit in Wien, Berlin und andern Städten oft gegebenen Singspiel „Die Ochsenmenuet", mit Musikstücken von Haydn ausgestattet.[2]

Ein nicht minder bekanntes Capriccio (k. 3) über das Volkslied „Ich wollt' es wäre Nacht", bietet Haydn am 29. März in folgender selbstgefälliger Weise Artaria an: „Ich habe bey launigter stunde ein ganz neues Cappriccio für das *forte piano* verfaßt, welches wegen geschmack, seltenheit, besonderer ausarbeitung ganz gewiß von Kennern und Nichtkennern mit allen beyfall muß aufgenohmen werden. Es ist nur ein einziges stuck, etwas lang, aber nicht gar zu schwer; nachdem Sie immer von meinen werken den vorzug haben, so biete ich es Ihnen dar für 24 Ducaten: der Preiß ist etwas hoch, aber ich versichere Sie einen Nutzen davon zu schöpfen". Am 6. April sendet er Assecuranz-Quittung und Capriccio „mit gänzlicher Versicherung daß es keine andere Seele aus meiner Hand empfangen solle. Es ist

---

2 Die erste Aufführung dieses Singspiels, dem eine durchaus erdichtete Anekdote zugrunde liegt, fand statt zum Benefice Seyfried's im Theater an der Wien am 13. Dec. 1823. Schon 1812 wurde in Paris nach derselben Idee ein Vaudeville von Hofmann aufgeführt: *Haydn ou le Menuet du boeuf.*

mir aber leyd, daß ich vermög meiner Arbeith von diesen 24 ♯ keinen Kreutzer nachlassen kan".

In dieses Jahr fällt auch die Composition der schon erwähnten *Arianna a Naxos* (n. 9), einer umfangreichen Cantate für eine Singstimme mit Clavierbegleitung (Rec.: *Teseo mio ben.* Arie: *Dove sei mio bel tesoro*). Die seit Monteverde von vielen Componisten (namentlich von Benda) mit Vorliebe benutzte Sage schildert den Moment, wo Ariadne an felsiger Meeresküste erwachend, in der Ferne Theseus' Schiff mit vollen Segeln davoneilen sieht. Haydn's Composition, eine hochdramatische Opernscene, drängt nach Instrumentation und wurde in dieser Gestalt vom Kapellmeister G. A. Schneider[3] in Berlin bei der Gedächtnißfeier Haydn's im Sept. 1809 und später auch in München, Leipzig und anderwärts mit Beifall aufgeführt. Ihre häufigen Auflagen in Deutschland, Frankreich, England, Italien (in Wien bei Artaria) sprechen für ihre Beliebtheit. „Abgesehen von den Oratorien, ist sie mir die liebste Gesangs-Composition (sagte Rossini zu Hiller),[4] namentlich ist das Adagio darin sehr schön" (und er begann ein gutes Stück davon zu singen). Daß Haydn selbst seiner „lieben Arianna" mit Vorliebe gedenkt, sahen wir bereits. Die Musik mußte einmal sogar als Basis zum Schlußact von Vigano's Ballet „Otello" dienen, das 1818 in Mailand aufgeführt und zu diesem Zweck eigens instrumentirt und hie und da der Action anpassend erweitert wurde.[5]

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Claviersonate (f. 27) im Druck erschienen.

1 Sopran-Arie »*Infelice sventurata*« (n. 10) in Autograph vorhanden.

Im Januar 1790 verlebte Haydn glückliche Tage in Wien, deren Nachhall noch in seinem nächsten Briefe aus Esterház nachklingt. Und wiederum war es das v. Genzinger'sche Haus, das ihn festhielt. Am 29. war daselbst Quartett-Abend, zu dem ein „Pater Professor" (wohl von den Schotten) und der ausgezeich-

---

3 Bei Simrock in Auflagstimmen erschienen.

4 F. Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit, Bd. II, S. 30.

5 Allg. Mus. Ztg. XX, Nr. 16.

nete Violinist, Großhändler v. Häring eingeladen waren. „Herr v. Häring (schreibt Haydn am 23. Jan. an seine Freundin) schätzte sich glücklich mir dißfalls dienen zu können, um so viel mehr, da ich Demselben die aufmerksamkeit, und alle die übrigen schönen Verdienste von Euer Gnaden abschilderte. nun wünsche ich mir nichts als einen kleinen beyfall". Es wurden also Haydn'sche Quartette und wohl die neuesten (die Tost'schen) durchgenommen. Ferner sehen wir Haydn wiederholt an der Seite Mozart's, der damals vollauf beschäftigt war mit seiner Oper *Così fan tutte*, deren erste Aufführung Dienstag den 26. im National-Hoftheater stattfand. Am 19. (Dienstag) schreibt Mozart an Puchberg, seinem Freunde und steten Helfer in der Noth: „Morgen ist die erste Instrumental-Probe im Theater — Haydn wird mit mir hingehen" — erlauben es Ihre Geschäfte, und haben Sie vielleicht Lust der Probe auch beyzuwohnen, so brauchen Sie nichts als die Güte zu haben, sich Morgen Vormittag um 10 Uhr bei mir einzufinden, so wollen wir dann alle zusammen gehen".[1] Und dann wieder: „Donnerstag (14. oder 21.) aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10. Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper-Probe; — nur Sie und Haydn lade ich dazu".[2] Daß Haydn auch der ersten Aufführung der Oper beiwohnte, darf man wohl für gewiß annehmen, sowie er auch einer der Aufführungen von *Le Nozze di Figaro* (8. Jan. oder 1. Febr.) besucht haben muß, deren Melodien ihn noch nach der Rückkehr in Esterház des Nachts im Traume umschwebten. Nur allzu rasch eilten diese sonnigen Tage vorüber. Nochmals erfolgte eine Einladung für den 2. Februar in den Schottenhof, allein Haydn mußte ablehnen, denn — „morgen kehre ich wieder zur traurigen Einsamkeit!"

Treten wir unterdessen dem oben und schon früher (S. 213) genannten Manne, dessen Gefälligkeit Haydn auch in Geldangelegenheiten in Anspruch nahm[2a] und der seinen Namen in Mozart's Lebensgange in so schöner Weise verewigt hat, etwas näher.

Puchberg's Großvater, Johann Mathäus, geb. 1670 in Franken, machte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch

---

1 G. Nottebohm, Mozartiana, S. 57. 2 Nottebohm, Mozartiana, S. 64.

2a Haydn schreibt am 20. Juni 1793 aus Eisenstadt an die Polzelli: »*Spero che tu avrai ricevuto due cento fiorini spediti dal Sig. Buchberg, e forse gli altri cento, in tutto 300 fiorini.*

Güterankauf in und um Krems an der Donau ansässig und starb daselbst am 5. Mai 1753. Sein Sohn Johann Michael wurde Syndikus in Zwettel und erduldete als Geißel im Krieg gegen die verbündeten Baiern und Franzosen harte Gefangenschaft. Sein sechstes Kind, Johann Michael, geb. 21. Sept. 1741, ist unser in Rede stehender Puchberg. Derselbe erwarb sich frühzeitig wissenschaftliche Kenntnisse, erlernte das höhere Merkantil- und Fabrikfach, wurde Director der k. k. priv. Niederlage des Michael Saliet, heirathete die Wittwe desselben und trat mit ihr in ein ordentliches Handlungsbündniß. In dieser Stellung unterstützte er viele Fabrikanten aus seinem beträchtlichen Vermögen und wurde Großhandlungs-Gremialist. Nach dem Tode seiner Frau (1784) heirathete er Anna Eckert. Aus seiner ersten Ehe stammte eine Tochter, Josepha, geb. 1781, aus der zweiten Ehe ein Sohn, Xaver, geb. 1788. Dies war der Bestand der Familie zur Zeit, als Mozart und Haydn mit Puchberg verkehrten. Mit seinem älteren Bruder, Franz Xaver, der 30 Jahre lang in Passau eigene Handlung geführt hatte, kam Puchberg im Jan. 1793 bei der Regierung ein um Verleihung des Adelsstandes mit dem Prädikat Edler von und zwar in Berücksichtigung der eigenen sowie der Vorfahren Verdienste und des Umstandes, daß ihre Familie ohnedies altadeligen Herkommens sei, das Diplom aber verloren gegangen sei. Erstgenannter Johann Mathäus hatte nämlich, ein seltener Mann, vor seinem Tode alle auf seinen Adel bezüglichen Urkunden vernichtet, indem er erklärte, wer von seinen Nachkommen nach dieser Auszeichnung verlange, solle sich dieselbe durch eigene Verdienste erwerben. So sehen wir denn auch seinen zweiten Sohn, Johann Mathias, k. k. Hofrath († 1788) im J. 1780 in den Ritterstand erhoben. Im April 1794 wurde die Michael Saliet'sche Niederlags-Handlung aufgelöst und Puchberg als selbstständiger privilegirter Großhändler erklärt. Acht Jahre später lesen wir: „Vermöge Regierungsdecret dat. 30. März 1802 ist diese Großhandlung kassirt worden". In derselben Zeit am 22. März, starb auch der ältere Bruder.[3]

Wir folgen nun Haydn nach Esterház. Er fühlt sich sehr unglücklich. „Da sitze ich in meiner Einöde (schreibt er am

---

3 Adels-Archiv; K. F. B. Leupold, Allg. Adels-Archiv, Wien 1789; Handlungsschema; Acten des Landesgerichts.

9. Februar an Marianne) — verlassen — wie ein armer Waiß — fast ohne menschlicher Gesellschaft". . . und nun folgt ein langes Register voll Klagen — „selbst mein Forte piano, daß ich sonst liebte, war unbeständig, ungehorsam, es reizte mich mehr zum ärgern, als zur beruhigung" — und, wo möglich, steigerte noch der fatale Nordwind und das übel bestellte Kosthaus Haydn's üble Laune.

Doch es blieb nicht lange Zeit zu Klagen. Am 25. Februar verschied zu Eisenstadt die Gemalin des Fürsten Marie Elisabeth, mit der er seit dem Jahre 1737 vermählt war, nach langwieriger Krankheit im 72. Lebensjahre.[4] „Dieser Todesfall (schreibt Haydn am 11. März an Marianne) drückte den Fürsten dergestalt darnieder, daß wir alle unsere Kräfte anspannen mußten, Hochdenselben aus dieser schwermuth herauszureißen; ich veranstaltete demnach die ersteren 3 Tage abends große Cammermusic, aber ohne gesang. Der arme Fürst verfiel aber bey anhörung der ersten Music über mein Favorit Adagio in D in eine so tiefe Melancoley, daß ich zu thun hatte, Ihm dieselbe durch andere Stücke wieder zu benehmen. wir spielten schon den 4. Tag opera, den 5. Comedie, und endlich wie gewöhnlich die täglichen Spectacul, beorderte zugleich die alte opera *L'amor artigiano* von Gaßmann einzustudiren, weil sich der Herr kurz vorhero geäußert hatte, sie gerne zu sehen und machte dazu 3 neue Arien". . . .

Es folgen noch sieben Briefe Haydn's an Marianne, der letzte vom 15. August datirt. Es mögen nicht die angenehmsten Monate gewesen sein, die er in Esterház verlebte. Seine Klagen, seine trübe Stimmung von damals haben wir schon früher (S. 35) kennen lernen. In diese Zeit fällt die Composition der schon erwähnten Sonate Es-dur (f. 28) die im Auftrag seiner „Gebieterin der Mademoiselle Nanette" für Marianne bestimmt war, zu der Haydn aber eigentlich nur das Adagio neu componirte, was die Bestellerin freilich nicht wissen durfte „weil Sie sich ansonst andere begriffe von mir machen könnte, welche mir nachtheilig seyn könnten . ich muß sehr behutsam seyn, um Ihre gnade nicht zu verliehren". Haydn spielte ihr die Sonate in Gegenwart

---

4 Wiener Zeitung Nr. 19. Die Fürstin war am 21. März 1718 geboren und eine Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weißenwolf.

des Fürsten vor und erhielt als Zeichen des Beifalls aus ihren Händen eine goldene Tabaksdose zum Geschenk. „Schade (schreibt Haydn später) daß diese kleine goldne Dose, so Sie mir gegeben, und getragen hat, so voller fleck ist, vielleicht kan ich sie in wienn ausbessern lassen".

Mitten hinein in diese letzte Zeit in Esterház erhielt Haydn eine Einladung des Fürsten Oettingen-Wallerstein, im Laufe des Jahres auf seine Kosten zu ihm nach Ludwigsburg in Würtemberg zu kommen, „indem hochderselbe ein so großes Verlangen trage, mich persöhnlich zu kennen (angenehme aufmunterung für meinen schwachen Geist). ob ich mich aber zu dieser Reise werde resolviren können, ist eine andere Frage?" Der Einladung war beigelegt „eine ganz niedliche, 34 Ducaten schwere, goldene Tabattier". Allerdings mochte der Fürst, der auf seinem Schlosse eine ansehnliche Musikkapelle unterhielt,[5] gewünscht haben, Haydn's persönliche Bekanntschaft zu machen, da er und seine Kapelle ihn längst in seinen Werken verehrten. Rosetti obendrein, der, wie wir sahen (S. 104) längere Zeit in Esterház war und nun des Fürsten Kapelle dirigirte, mag das Verlangen, ihn zu sehen, noch mehr angefacht haben. —

Die Tage in Esterház waren gezählt. Wohl wurden auch jetzt noch einige Mitglieder für die Oper engagirt (Giuseppe Amici und Pietro Majeroni im März, Therese Melo im Juli, Philippo Martinelli am 1. August), doch es sollten die letzten sein, denn am 28. September verschied zu Wien nach kurzer Krankheit im 76. Lebensjahre Fürst Nicolaus Esterházy.[6] — Es war derselbe Fürst, bei dem Haydn (wie er 1776 schrieb) „zu leben und zu sterben" wünschte und dessen er noch im Greisenalter als seines „gütigen und großmüthigen" Herrn gedachte.

---

5 Über des Fürsten Musikkapelle siehe Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. S. 166. — Schubart's Leben und Gesinnungen, her. von L. Schubart, S. 92. — Musik. Realztg. f. d. J. 1788, Bd I, S. 52.

6 Die Wiener Zeitung vom 29. Sept. schreibt: „Gestern den 28. d. M. verstarb alhier nach einer kurzen Krankheit d. H. R. Reichsfürst Nicolaus Esterhazy de Galantha, Sr. K. Maj. wirkl. gh. Rath und Kämmerer, Ritter d. g. Vließes, Kommandeur d. mil. Maria Theresia Ordens, Generalfeldmarschall, Oberster und Inhaber eines ungar. Infanterieregiments, im 76. J. seines Alters. Der Leichnam wird nach Eisenstadt geführt und in die dasige fürstl. Esterhazy'sche Familiengruft beygesetzt." Fürst Nicolaus, Sohn des regierenden Fürsten Joseph Anton (gest. 1721), war geboren zu Wien am 18. Dec. 1714.

Dagegen gab ihm aber auch der Fürst einen Beweis von Werthschätzung, denn er vermachte ihm testamentarisch eine lebenslängliche Pension von Tausend Gulden und „dereinst seiner Wittwe die Hälfte“ (welcher Fall glücklicher Weise nicht zur Ausführung kam). Außer Haydn erhielten noch Luigi Tomasini 400 und der Sänger Leopold Dichtler 300 Gulden lebensl. Pension.

Fürst Anton (geb. 11. April 1738), der nun die Regierung antrat, hatte keine Neigung für Musik. Er entließ sofort die ganze Kapelle und behielt nur die Feldmusik (Harmonie) in Diensten, die auch bald darauf in Preßburg im Vereine jener des Fürsten Grassalkovics bei der Krönung (15. Nov.) und im April 1791 in der Akademie der Tonkünstler-Societät sich mit einem Tonstück von Druschetzky für 21 blasende Instrumente producirte. Haydn und Tomasini blieben übrigens in ihrer Stellung und wurde ihnen von 1. Novbr. an zu ihrer Pension noch 400 Gulden jährlicher Gehalt angewiesen. Haydn hatte damit nur die Verpflichtung, seinen Titel als fürstlicher Kapellmeister beizubehalten — ein General ohne Armee, der aber nun mit seiner Muße frei schalten und walten konnte.

Noch ein einzigesmal erlebte Esterház einen kurzen Nachglanz seiner alten Tage. Es war am 3. August 1791 beim Installirungsfest des Fürsten in der Erbwürde eines Obergespans der Oedenburger Gespanschaft. Haydn wurde dazu von London zurückberufen, konnte aber natürlich nicht abkommen. „Ich erwarte nun (schreibt er an Marianne) meine entlassung, hoffe aber anbey daß mir Gott die Gnade geben wird, durch meinen fleiß diesen Schaden in etwas zu ersetzen“. An seiner Statt wurde sein Pathenkind, Joseph Weigl, damals Kapellmeister im Hoftheater, beauftragt, eine von Abbate Casti gedichtete Cantate *Venere e Adonis* zu componiren. Bei der Aufführung sangen die Mitglieder der Hofoper: Mlle Giuliani, Mme Busani, die Herren Calvesi und Adamberger. Außerdem waren an drei aufeinander folgenden Tagen Oper, Ball, Beleuchtung des Schlosses und Parks und Feuerwerk von Stuwer. Die Erzherzoge Franz, Karl und Leopold und eine Menge Adel wohnten dem Feste bei; die Installation vollzog der Palatin, Kardinal Fürst Primas von Ungarn.[7] Der Fürst war über Haydn's ab-

---

7 Wiener Zeitung, Nr. 64 und 65.

schlägige Antwort wohl ungehalten, empfing ihn aber nach seiner Rückkehr doch nur mit dem einzigen Vorwurf: „Haydn! Sie hätten mir vierzigtausend Gulden ersparen können“.

Wir nehmen Abschied von Esterház. Der Besucher von heutzutage wird kaum noch durch irgend ein Zeichen daran erinnert, daß hier in einer Reihe von Jahren Fest an Fest sich reihte, daß der glänzendste Adel hier einem der kunstsinnigsten und reichsten Fürsten huldigte; daß nicht nur die Tonkunst sondern die Künste überhaupt mitten in einer flachen, eintönigen Gegend gepflegt wurden. Wohl steht noch das reizende Palais, aber seine Kunstschätze von ehedem wanderten nach Wien, Eisenstadt und dem Bergschlosse Forchtenstein. Die kostbar ausgestatteten Räume stehen theils leer theils sind sie zu Kanzleien verwendet. Das Schauspielhaus wurde 1870 abgetragen, die zierlichen Pfeiler und Gesimse wurden von Spekulanten zu profanen Zwecken verwendet. Das Marionetten-Theater wurde zu einer Fabrik umgewandelt, die Marionetten-Figuren sowie die Garderobe der Oper kaufte 1798 um 1000 Gulden die Gräfin von Klutscheszky. Das Musikgebäude diente einige Zeit zur Aufstellung von Webstühlen und später zu Beamten-Wohnungen. Der kunstvoll angelegte Garten ist jeden Schmuckes beraubt; die Springbrunnen sind versiegt, die Treibhäuser verschwunden; die Lustgebäude sind der Erde gleichgemacht und der baumreiche, weit ausgedehnte Park wurde Stück um Stück gelichtet und zum Anbau von Feldfrüchten verwendet und selbst die weit umfassende Mauer erleichtert in ihrem Verfall jedem Anwohner den Eintritt. „In der Lesch“ sagt nun der gemeine Mann, womit er bedeutet, daß er in diesem Revier gewesen, wo einst die ersten Cavaliere und Damen in lauschigen Gängen gewandelt und lange Reihen von fürstlichen Equipagen die Gäste von Lusthaus zu Lusthaus führten. Das Leben ringsum spiegelt die Einförmigkeit eines abgelegenen Stück Landes und selbst der See, der einst fast bis zu den Thoren des Schlosses reichte, ist in seinen Ufern weit zurückgetreten, als wolle er andeuten, daß er hier nichts mehr zu suchen habe. Wohin auch der Blick sich wendet: Alles mahnt an die Vergänglichkeit irdischer Pracht und Herrlichkeit. —

Haydn war nun frei, die Welt stand ihm offen. Nach Wien! Wo anders hin konnten seine ersten Gedanken gerichtet sein? Einstweilen nahm er dort Wohnung im Hause des Johann Ne-

pomuk Hamberger, kaiserl. Beamten „ein sehr guter Freund von mir (schreibt Haydn), ein Mann von langer Statur und Haus-Herr von der Meinigen" (Provincialismus statt „meiner Frau"). Das Haus war still und ruhig gelegen auf der damaligen sogenannten Wasserkunst-Bastei, mit der Aussicht auf das mit üppigen Kastanien-Alleen bepflanzte Glacis.[8] Haydn mußte es in Esterház sehr eilig gehabt haben, denn er ließ (wie er von London aus an die Polzelli schreibt) alle seine Sachen zurück, wohl in der Voraussetzung, sie bei gelegener Zeit abzuholen. Dazu aber sollte es nicht kommen, denn kaum glaubte er, sich als sein eigener Herr zu fühlen, als er auch schon einen Antrag erhielt, die Kapellmeisterstelle beim Fürsten Anton Grassalkovics zu übernehmen. Er lehnte dankend ab, sah sich aber nur zu bald durch ein weit gefährlicheres Anerbieten auf die Probe gestellt. Während er eines Tages bei der Arbeit saß, ließ sich ein Fremder bei ihm anmelden und stellte sich mit den Worten vor: „Ich bin Salomon von London und komme, Sie abzuholen. Morgen werden wir einen Accord[9] schließen".

Salomon,[10] der schon erwähnte Violinspieler und Concertunternehmer, erzählte nun Haydn, daß er auf der Rückreise von Italien, wo er Sänger für die italiänische Oper in London engagirt hatte, in Köln zufällig in einem Zeitungsblatt die Nachricht von dem Tode des Fürsten las, worauf er unverzüglich

---

8 v. Karajan, Haydn in London, S. 15. Das Haus wurde 1805 umgebaut und trägt heute (1881) die Nummer 15, Eingang von der Seilerstätte. Hier war es, wo Beethoven zuerst im Nov. 1792 als Schüler Haydn's ein- und ausging.

9 In dieser Weise erzählt in „Orpheus", Musik. Taschenbuch, 1841, biogr. Skizze S. 345 ff. Des Wortspiels mit „Accord" und der ganzen überraschenden Scene erinnerte sich Haydn stets mit großem Vergnügen.

10 Johann Peter Salomon, geb. 1745 zu Bonn, machte sich frühzeitig als tüchtiger Geiger bekannt. Nach einer Anstellung als Concertmeister des Prinzen Heinrich von Preußen wandte er sich über Paris nach London, wo er 1781 im Coventgarden-Theater zum erstenmale auftrat und von da an seinen bleibenden Aufenthalt in England nahm. Er starb 28. Nov. 1815 zu London. Sein von Hardy gemaltes Porträt erschien in Stich von Facius bei Bland. Ein zweites von Lonsdale schenkte S. dem Museum seiner Vaterstadt. Beethoven schrieb bei der Kunde seines Todes an Ferdinand Ries (28. Febr. 1816): „Salomon's Tod schmerzt mich sehr, da er ein edler Mensch war, dessen ich mich von meiner Kindheit erinnere". Ausführliches siehe Pohl, Haydn in London, S. 73—85.

nach Wien geeilt sei. So stand nun Haydn dem Manne selbst gegenüber, dem er so oft aus Rücksicht für den Fürsten die Reise nach London abgeschlagen hatte. Dies Haupthinderniß war nunmehr beseitigt und Salomon hatte klug berechnet, jedes weitere Bedenken durch seine persönliche Einwirkung zu beheben.

Gar so rasch sollte es aber doch nicht abgehen. Haydn stimmte zwar zu, obwohl auch jetzt noch zögernd und nur unter der Bedingung, daß der Fürst seine Einwilligung zur Reise gäbe, aber die Vorbereitungen erforderten Zeit und Haydn hatte eben jetzt eine Arbeit für den König von Neapel übernommen, der sich in Wien befand und dem er sie selbst überreichen sollte.

Damit stehen wir vor einem seltenen Fest, das bereits am 19. September in Wien stattgefunden hatte — eine dreifache Vermählung bei Hofe: Erzherzogin Marie Clementine mit dem Kronprinzen Franz von Neapel (durch den Erzherzog Karl vertreten), die neapolitanischen Prinzessinnen Marie Therese und Ludovika Louise mit den Erzherzogen Franz (nachmals Kaiser Franz II.) und Ferdinand, Großherzog von Toscana. König Ferdinand von Neapel und seine Gemalin, Erzherzogin Karoline waren in Begleitung ihrer beiden Töchter am 15. September in Wien angekommen. Abends besuchte der König und seine Schwester, die Kaiserin Marie Ludovika, das National-Hoftheater, wo zum erstenmale die Oper *La Caffettiera bizzarra* von Jos. Weigl aufgeführt wurde. Am 17. war im Rittersaal der Burg die Verlobung der Erzherzogin Clementine (Erzherzog Franz als Stellvertreter des Bräutigams); am 19. die Vermählung in der Augustiner Hof- und Pfarrkirche; am 20. Aufführung der Oper *Axur* von Salieri, wobei der ganze Hof erschien.[11] Zur Feier der Vermählung war während der offenen Tafel im Redoutensaale ein großes Concert unter Salieri's Direction. Die Sängerinnen Cavalieri und Calvesi und die Oboisten Gebrüder Stadler ließen sich hören; eine Symphonie von Haydn war dem Könige so bekannt, daß er häufig mitsang. Seiner Vorliebe für die Leier wurde schon gedacht; auch die Königin war als Tochter der Kaiserin Maria Theresia musikalisch gebildet. Im Gesang war Mancini ihr Lehrer. Daß Salieri gerade eine Symphonie von Haydn gewählt hatte, mag absichtlich geschehen

---

11 Wiener Zeitung Nr. 74 u. d. folgenden Nummern.

sein, da er wohl wissen mußte, daß sowohl Kaiser Leopold als auch der König ihm gewogen waren. Mozart war gänzlich ignorirt worden, was ihn tief schmerzte.

In Marie Therese, der nachmaligen Kaiserin, gewann Haydn eine neue Gönnerin. Sie hatte große Empfänglichkeit für Musik, sang vortrefflich und interessirte sich für jede neue Erscheinung im Gebiete der Kunst überhaupt. Beethoven widmete ihr sein Septett; Eybler wurde von ihr beauftragt, ein Requiem zu schreiben; Michael Haydn, den sie zweimal nach Hofe beschied, mußte eine Messe und ein Requiem für sie schreiben und vermuthlich war auch Joseph Haydn's Theresien-Messe für sie bestimmt. Sie besuchte regelmäßig die Akademien der Tonkünstler-Societät, hörte Haydn's „Sieben Worte", die zwei großen Oratorien und verlangte auch (wie wir gesehen) nach der Partitur des „Tobias". Was damals von Haydn erschien, befand sich fast alles in einzelnen Exemplaren in der Kaiserlichen Musikalien-Sammlung und rührte ohne Zweifel noch von der Kaiserin her.

Der König reiste mit seiner Gemalin (als Graf und Gräfin von Castellamare) am 24. September von Wien ab, wohnte am 9. October in Frankfurt a. M. der Krönung Leopold's als deutschen Kaisers und am 15. Nov. in Preßburg der Königskrönung bei und war am 20. November wieder in Wien.

Unterdessen hatte Haydn alle Vorkehrungen zur Reise getroffen und war ihm Salomon nicht von der Seite gewichen. Und er hatte alle Ursache dazu, denn fast scheint es, als sei jener im letzten Augenblick noch wankelmüthig geworden. Hören wir einen Correspondent aus Wien, der darüber am 16. Febr. 1791 nach London schreibt:[12] „Niemals würde Salomon den Herrn Hayden, dieses große unnachahmliche Genie, aus der ruhigen Sphäre einer häuslichen Genügsamkeit herausgeangelt und ihn beredet haben, von seinem dermaligen Fürsten, Anton Esterházy unter was immer für einen Vorwande die Erlaubniß anzusuchen sich zu entfernen: nur Ihr glückliches Schreiben[13] an den Herrn General Jerningham (engl. Gesandten) allein wirkte Wunder zum größten Erstaunen des musikalischen Cirkels dieser Stadt, und

---

12 Musikal. Korresp. d. teutschen Filarm. Gesellschaft 1791. Nr. 7.

13 Ohne Zweifel ist der früher genannte Mr. Bland gemeint.

jeden befremdete ein so unverhoffter Entschluß, dem der philosophische Karakter dieses ersten Virtuosen nicht unbekannt war. Welchen Dank ist Ihnen nicht unsere musikalische Welt schuldig, mein Bester, für Ihren letzten Besuch in Wien und für diesen wundervollen, glücklichen Brief"!

Der „Accord" mit Salomon war also geschlossen. Die Bedingungen, die Salomon für eine Saison einging, waren folgende: 300 Pf. Stlg. für eine Oper für den Impressario Gallini; 300 ditto für 6 Symphonien und 200 ditto für deren Verlagsrecht (*copy right*); 200 ditto für 20 neue, in ebensoviel Concerten von ihm dirigirte Compositionen; 200 ditto als Garantie für ein Beneficeconcert. Salomon hatte hiervon im Voraus als Sicherstellung 5000 Gulden beim Banquier Fries & Co. zu erlegen. — Als Reisegeld hatte Haydn 500 Gulden vorräthiges Geld; dazu entlieh er vom Fürsten 450 Gulden. Eine Schatulle mit Staatspapieren, die er nicht angreifen wollte, übergab er Frau v. Genziger zur Aufbewahrung. Nach Maler Dies (S. 76) hätte Haydn auch um 1500 Gulden sein Haus in Eisenstadt für Reisezwecke verkauft, worüber aber jede Bestätigung fehlt und fehlen muß, da er seit 1778 nicht mehr als Hauseigenthümer genannt wird.

Endlich fühlte sich Salomon insoweit sicher, daß er es wagen konnte, Haydn's Reise nach England öffentlich anzeigen zu können. Er schrieb am 8. Dec. nach London an John Baptist Mara, den Gemal der berühmten Sängerin Mara und ersuchte ihn, die beigelegte Ankündigung im *Morning Chronicle* einrücken zu lassen, wo sie auch am 29. Dec. erschien. Wir lesen (hier deutsch wiedergegeben):

Wien, Mittwoch den 8. Dec. 1790.

Haydn's Ankunft.

„Herr Salomon, der nach Wien reiste, um den berühmten Herrn Haydn, Capellmeister Sr. Hoh. des Fürsten Esterházy, für England zu engagiren, benachrichtigt den hohen und höchsten Adel verehrungsvoll, daß er in der That ein Übereinkommen mit diesem Herrn unterzeichnet hat, in Folge dessen Beide in wenigen Tagen sich auf die Reise begeben werden und hoffen vor Ende des Monats in London zu sein. Herr Salomon wird alsdann die Ehre haben, den Freunden der Musik einen Plan zu Subscriptions-Concerten vorzulegen und hofft derselbe deren Zustimmung und Unterstützung zu erhalten."

Haydn hatte die vom Könige von Neapel bestellten Stücke, 7 Notturni für 2 Liren (c. 15—21) längst fertig und um Audienz nachgesucht, die aber wiederholt verschoben wurde. Endlich sah

er sich mit seiner Arbeit dem Könige gegenüber. „Gut (sagte der König), übermorgen werden wir sie probiren". Worauf Haydn: „„Eben an diesem Tage werde ich nach England abreisen"". „Wie! (rief der König) und Sie versprachen mir doch, nach Neapel zu kommen" — womit er mürrisch das Zimmer verließ. Haydn wartete eine Weile, unschlüssig, ob er bleiben oder gehen solle. Endlich kam der König zurück. Sein Unwillen hatte sich gelegt; er gab Haydn ein Empfehlungsschreiben an den neapolitanischen Gesandten Fürst Castelcicala, nahm ihm das Versprechen ab, wenigstens nach seiner Rückkehr von London nach Neapel zu kommen und schickte ihm nachträglich eine kostbare goldene Dose.

So stand denn Haydn an einem ernsten, entscheidenden Wendepunkt seines Lebens: hier Neapel, wo er vielleicht in der Oper aufgegangen wäre — dort London, das seine höchste Entwicklung und Popularität besiegeln sollte.

Denken wir uns nun zurück in's Jahr der Übersiedlung Haydn's von Eisenstadt nach Esterház: den Baum, den wir damals in üppig grünem Laubwerk verließen — längst schon hat er seinen Blüthenflor abgeschüttelt. Hochstämmig, in voller Kraft steht er da, die Äste segenbringend belastet mit kerniger Labung. Kein Einzelner mehr erfreut sich seines Besitzes — er gehört der Welt. Und sie kommen von Nah und Fern und einem Jeden bietet er sein Theil und Alle blicken dankend zu ihm auf und preisen Stamm und Frucht. —

Außer den erwähnten Notturni für zwei Liren sind noch einige Compositionen aus diesem Jahre zu nennen. Obenan die Symphonie in Es (a. 63), die letzte vor den 12 Londoner Symphonien. Es ist dieselbe, die Haydn von London aus so oft und so dringend von Frau v. Genzinger begehrt. Er befürchtete sogar einen Verlust von 20 Pfd. Stlg., im Falle sie nicht zu rechter Zeit einträfe. Endlich, im März 1792, nach Verlauf von vollen 14 Monaten, kam sie an und fast gleichzeitig zweimal: zuerst in Auflagstimmen durch Hofrath v. Kees, der sie in Verwahrung hatte und nach Brüssel schickte, wo sie liegen blieben, dann in Partitur, welche Marianne besorgt hatte. Dies war Haydn um so lieber, da er es für nöthig hielt, vieles für die Engländer abändern zu müssen. — Nach längerer Pause sehen wir Haydn auch wieder dem Tanze huldigen und wieder war es Artaria, an den er schreibt: „. . . . hingegen müssen Sie auch,

um meine Schuld bey Ihnen zu tilgen, die 12 neuen sehr prächtigen Menuets und 12 Trio für 12 Ducaten übernehmen". Wo Haydn nicht Zeit und Lust hatte, ließ er für dergleichen Andere für sich eintreten. So schreibt er an den jungen Eybler[14] (22. März 1789): „Nun, bester Freund, bitte ich für mich 3 neue Tanzmenuette, aber jedweden mit einem Trio begleitet, zu componiren, die Ursache meiner Bitte werde ich Ihnen bei Gelegenheit selbst entdecken, sage unterdeß nur so viel, daß diese 3 Menuette für einen meiner besten Freunde bestimmt sind". — Die Variationen (k. 5) gehören zu den letzten kleinen Stücken, die Haydn in Wien componirte. Artaria mochte besorgt sein daß Haydn wegen der Abreise keine Zeit mehr übrig bliebe und so mußte er sich schriftlich verbindlich machen: „Ich Endes-Unterschriebener verspreche und verpfände mich, Herrn Artaria heut über 8 Tage die 6 neuen Variazionen für das *Forte piano* einzuhändigen. Wienn den 22. Nov. 1790". — Die 3 Clavier-Trios (h. 10—13) sind dieselben, welche (wie wir früher sahen) Haydn für 135 Gulden als alleiniges Eigenthum an Artaria verkaufte und darüber einen Schein ausstellte. — Die schon erwähnte Sonate (f. 28) „welche aber in keine andere Hände kommen darf" hatte Haydn in Auftrag seiner „Gebieterin der Mademoiselle Nanette" (auf Veranlassung des Fürsten) für Frau v. Genzinger componirt. Die Sonate blieb aber nicht in den Händen der Freundin. Haydn schreibt darüber: „ich erschrack nicht wenig, als ich die unangenehme nachricht von der Sonate lesen mußte. bey Gott! ich wolte lieber 25 Ducaten verlohren haben, als diesen Diebstahl zu erfahren". Haydn hatte sie selbst (wie früher erwähnt) vor dem Fürsten und der Nanette gespielt und „zweifelte anfangs der schwierigkeit wegen über dieselbe einigen beyfall zu erhalten". Sie war schon ein Jahr zuvor für Marianne bestimmt und „nur das Adagio habe ich erst ganz neu dazu verfertigt, welches ich aber Euer Gnaden auf das allerbeste anempfehle; es hat sehr viel zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei gelegenheit zergliedern werde; es ist etwas mühsam, aber viel Empfindung".

---

14 Jos. Eybler, später Hofkapellmeister, wurde 1787 von Haydn an Artaria empfohlen, damit dieser 3 Clavier-Sonaten „die gar nicht übel gesetzt sind" in Verlag übernehme.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

6 Streichquartette (d. 57—62), in Autograph vorhanden.

3 Arien, Einlage in Gaßmann's *L'amore artigiano;* darunter Tenorarie »*Da che pensa a maritarmi*« (n. 11), in Autograph erhalten.

1 Lied „Trachten will ich nicht auf Erden", in Autograph vorhanden. Es ist am Vorabend von Haydn's Abreise componirt und Haydn schien dieser Umstand wichtig genug, ausnahmsweise am Schlusse des Liedes das volle Datum (14. Dez. 790) beizusetzen.

Abschiedslied, für Frau von Genzinger componirt.

Der Tag der Abreise, Mittwoch der 15. December, war angebrochen. Daß Mozart nicht fehlen würde, war vorauszusehen. Salomon hatte schon Tags zuvor beim Abschiedsmahle vorläufig mit ihm verabredet, daß er nach Haydn's Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Wie schwer mag Mozart der Tag geworden sein! War ihm doch eben von London kurz zuvor vom Director der italiänischen Oper das Anerbieten gestellt worden, von Ende Dec. 1790 bis Ende Juni 1791 seinen Aufenthalt in London zu nehmen und in dieser Zeit wenigstens zwei heitere oder ernste Opern zu schreiben, wofür ihm 300 Pfd. Stlg. geboten wurden nebst dem Vortheil, für die *Professional*- (Fachmusiker-) oder andere Concerte (mit Ausnahme der übrigen Theater) schreiben zu können.[15] Mozart, der wiederholt aus eigenem Antrieb nahe daran war, nach England zu gehen und nur dem Vater zu Liebe die Reise unterließ, hätte diesesmal die Gelegenheit gewiß mit Freuden ergriffen, wenn er nicht im Augenblick gegründete Hoffnung gehabt hätte, in Wien selbst bei Hof eine höhere Anstellung als bisher zu finden. Getäuschte Hoffnung! Er blieb unberücksichtigt und sah obendrein seinen Lieblingsplan verscherzt.

Haydn hatte man von allen Seiten von der Reise abzuhalten gesucht. Man machte ihm Vorstellungen, daß er noch nie über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekommen sei und bereits in einem Alter stehe, in dem das ungewohnte Reisen

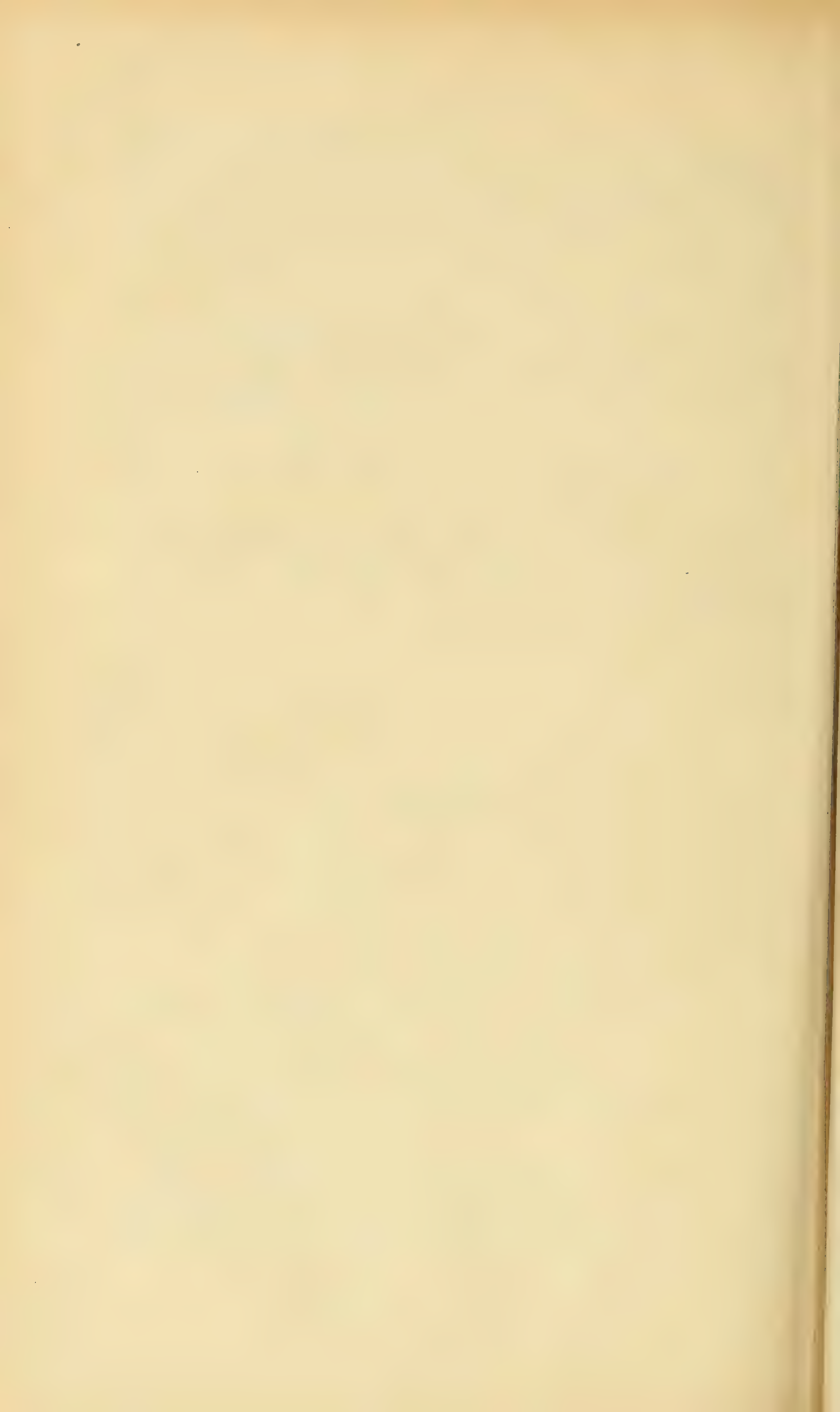
15 Nottebohm, Mozartiana, S. 67 f.

doppelt beschwerlich falle, worauf Haydn zuversichtlich die bündige Antwort gab: „Ich bin aber noch munter und bei guten Kräften“. Auch Mozart hatte Bedenken und meinte gutmüthig: „Papa! Sie sind nicht für die große Welt erzogen und reden zu wenig Sprachen. Worauf Haydn: „Aber meine Sprache versteht man in der ganzen Welt“.

Der Augenblick der Trennung war gekommen. Haydn und Mozart waren bis zu Thränen gerührt, am meisten Mozart. Tief bewegt und voll Besorgniß für Haydn ergriff er dessen Hände beim Abschied und sagte ahnungslos: „Ich fürchte, mein Vater, wir werden uns das letzte Lebewohl sagen“!

Der Wagen fuhr davon. Noch einmal grüßte Haydn zurück, dann war er verschwunden .....

Mozart stand allein — der beste, der rechtlichste Freund hatte ihn verlassen — — sein liebes Auge sollte ihn nie mehr wiedersehen —!



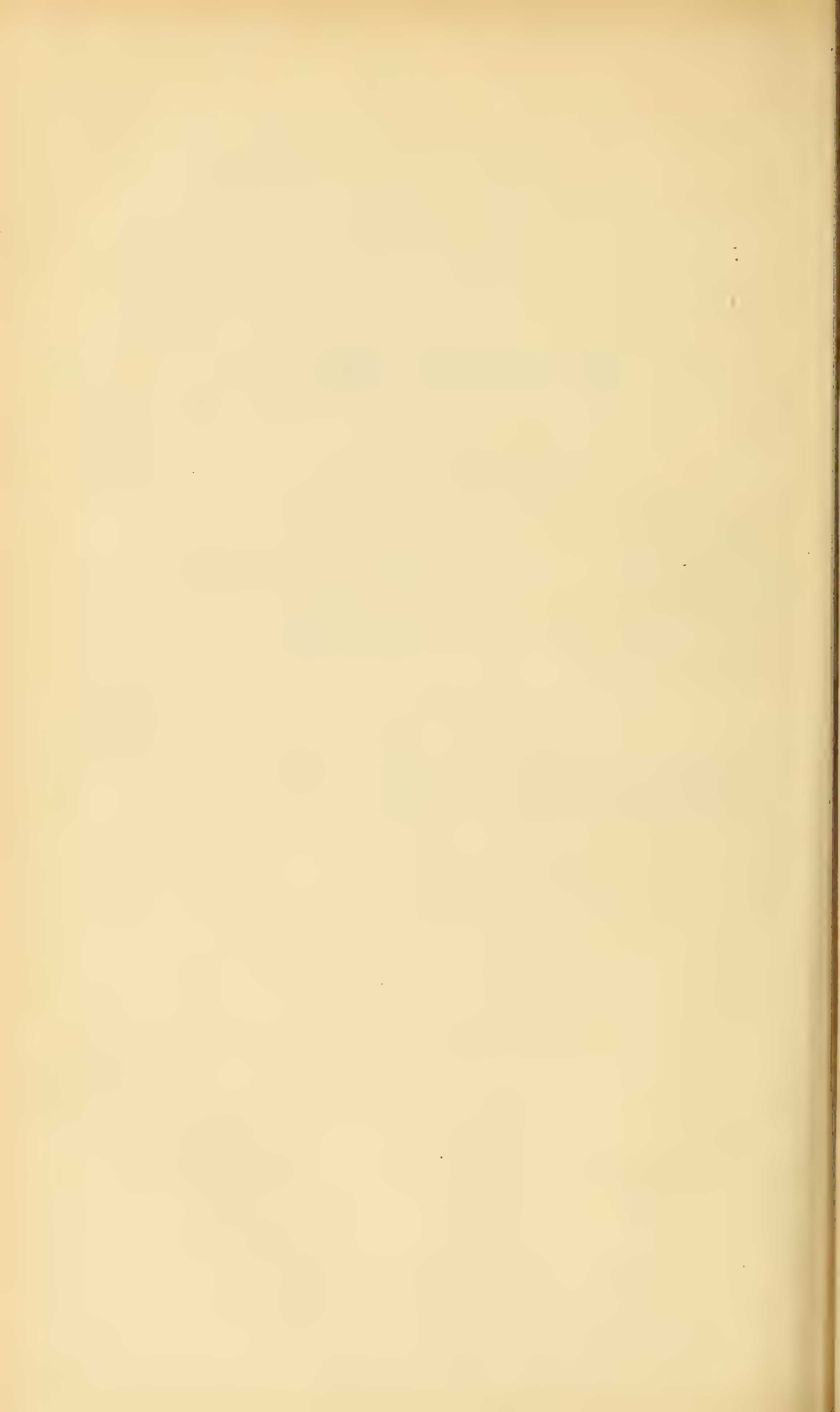
Musikalischer Theil.

Instrumental.

Symphonien.
Ouverturen.
Divertimenti.
Streichquartette.
Concerte.
Barytonstücke.
Tanzmusik.
Claviersonaten.
Claviersonaten mit Violine.
Clavier-Trios.
Clavier-Concerte.
Kleinere Clavierstücke.

Vocal.

Messen.
Kleinere Kirchenmusikstücke.
Oratorien und Cantaten.
Opern.
Arien und einstimmige Cantaten.
Lieder.



Wir haben nunmehr Haydn an der Hand jener vorgenannten Werke, die er in der mittleren Periode seiner Künstlerlaufbahn im Zeitraum von nahezu einem Vierteljahrhundert geschaffen, in gleicher Weise wie seine Erstlingswerke kennen und würdigen zu lernen. Alles was vorausgreifend über seinen Werth als Schöpfer und Ebner neuer Wege und über den Grundzug seiner Werke gesagt wurde, tritt erst jetzt in volle Kraft. Mehr und mehr werden wir zu bewundern haben sein rastloses Vorwärtsstreben, seine unvergleichlich melodiöse Erfindungsgabe, seine erstaunlich kunstvolle thematische Durchführung, die stete Erweiterung seiner Instrumental-Kenntnisse, sein Bemühen der Form und Technik vollständig Herr zu werden und stets das natürliche Maß künstlerischer Gestaltung einzuhalten. So finden wir ihn denn am Schlusse seiner mittleren Künstlerperiode als gereiften Künstler, der, wie wir sahen, schon jetzt die Anerkennung und Achtung der Welt errungen hat und im gerechten Bewußtsein seines eigenen Werthes, obwohl schon bei Jahren, freudig und kampfeslustig dem Rufe nach fernem Lande folgt, um dort neue Lorbeern zu sammeln.

Wir haben vorerst seine Instrumental-Compositionen im Auge. Von seinen vielseitigen Werken dieser Gattung ist es nebst dem Streichquartett die Symphonie, die unsere vollste Aufmerksamkeit beansprucht und ihr wenden wir uns zunächst zu. Wie vordem werden wir auch hier, um die nachhaltige Lebenskraft der Haydn'schen Werke dieser Gattung bemessen zu können, die Reihen jener Componisten mustern, die gleichzeitig mit Haydn und durch sein Beispiel angefeuert, das Symphoniefach pflegten; es sind meistens längst verschollene Namen oder solche, die wenigstens auf diesem Gebiet nicht mehr genannt werden. Viele der

früher genannten Componisten [1] reichen noch in die jetzige Periode; unter ihnen C. F. Abel, Agrell, Ph. Em. Bach, Franz und Georg Benda, Cambini, Ditters, Galuppi, Gluck, Graun, Gebel, Hasse, J. A. Hiller, Holzbaur, Jomelli, Locatelli, Lorenzitti, Misliweczek, Leop. Mozart, Neruda, Scarlatti, C. Stamitz. Unter den neu Hinzugekommenen, deren Werke in Paris, London, Amsterdam, Leipzig, Bonn, Nürnberg, Berlin, Wien, Offenbach und Mainz, häufig sogar in Serien zu 6 Nummern erschienen, sind hervorzuheben: J. C. Bach in London, Filtz, Fr. Xav. Richter, Cannabich und Fränzel in Mannheim, Deller, Duni, Fauner, Harrer in Leipzig, Hertel in Schwerin, Kirnberger und Nickelmann in Berlin, Organist Krebs in Altenburg, Pugnani, Kuntz in Lübeck, Roellig, Naumann und Scheibe in Dresden, Ant. Bulant, W. Leeder, Sarti in Dänemark, Schaffrath, Zoppin, Riegel, Van Maldere, Roy, Toeschi, Schmidtbauer, Pichl, Gosser, Neefe, G. F. Reichardt, C. E. Graaf im Haag, Franz Duscheck in Prag, Gazzaniga, Ernst Eichner, Herschel, Baron von Gemmingen, Anton Rosetti, C. Stamitz d. ä., Jos. Demachi, J. F. H. Sterkel, Kleinknecht, Boccherini, Lachnith, Beecke, Le Duc, Vinc. Mascheck, Sperger, Jos. Schuster, Peter Winter. Von Wiener Componisten (und diese sind besonders erwähnenswerth, da Haydn ihre Werke in den Wiener Akademien gehört haben mußte): L. Hoffmann, Ziegler, Vanhall, Wagenseil, Dittersdorf, Aspelmayer, Bonno, L. Kozeluch, Christoph Sonnleithner, Huber, Starzer und d'Ordonez.

Was die Orchesterbesetzung betrifft, finden wir neben den Streichinstrumenten abwechselnd Oboen und Hörner mit oder ohne Flöte und Fagott; Klarinetten sind nur bei Pichl und Bulant genannt; ebenso Trompeten und Pauken nur einigemal; zwei Paare Hörner bringt Vanhal, einmal sogar noch ein Solohorn.

Wir haben noch speciell Mozart zu nennen. Im Verzeichniß der erschienenen Symphonien ist er nur wenig genannt. In die Wiener Zeit fallen seine letzten sieben Symphonien. Daß sie sowohl in Mozart's als auch in anderen Akademien zu hören waren, erfuhren wir in der Chronik. Haydn hatte aber auch, wie kaum zu bezweifeln, Gelegenheit, ein und die andere bei dem Musikfreunde v. Kees kennen zu lernen.

---

[1] Band I. S. 280 f.

Über die Form der einzelnen Symphoniesätze und speciell der Haydn'schen wurde schon gesprochen.[2] Von den nun vorliegenden thematisch verzeichneten 63 Symphonien sind alle bis auf eine einzelne (Nr. 32)[3] in Haydn's thematischem Katalog notirt; 9 Nummern stehen in 6 verschiedenen Molltonarten; 16 Nummern haben kurze Einleitung in pathetischem Zeitmaß, nur Nr. 20 hat einen vollständig durchgeführten langsamen ersten Satz. Mit Ausnahme von Nr. 6, in welcher der Menuett fehlt, bestehen alle aus vier Sätzen (der Menuett als 3. Satz). Bei den Saiteninstrumenten ist in erster Linie die allmählige Selbstständigkeit der zweiten Violine zu beachten, ferner die Violen und Violoncells, welche sich bald ihre eigenen Wege zu bahnen suchen oder auch zur Verstärkung der Melodie mit den Violinen oder einem der Blasinstrumente zusammengehen; endlich wird auch der Baß, ein stets wichtiger Factor, sich mehr und mehr seiner Würde und Macht bewußt. Die Blasinstrumente hat Haydn, wie wir gesehen, schon vordem mannigfach benutzt und die vielen Stücke für die Feldharmonie hielten ihn hier in steter Übung. Doch in Verbindung mit den Streichinstrumenten und zur Verwendung bei Symphonien mußte er auch hier neue Studien machen. So finden wir anfangs das den Kern bildende Saitenquartett nur durch Oboen und Hörner verstärkt; manchmal ist die Flöte im langsamen Satz als Solo und meist bei gedämpften Streichinstrumenten verwendet. Der Fagott löst sich nur allmählig vom Basse los, nimmt aber auch zuweilen die Melodie mit einem der anderen Instrumente auf. Endlich aber werden paarweise Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte zur Regel und bilden erstere von Nr. 40 an einen wesentlichen Bestandtheil in der Besetzung. Trompeten und Pauken (erstere auch allein) kommen nur in einigen Nummern vor und wo sie bei den Symphonien der 80er Jahre erscheinen, sind sie mit wenigen Ausnahmen von Haydn nachgetragen. Vierfach vertretene Hörner kommen nur zweimal (Nr. 7 und 16) vor; Klarinetten sind nie angewendet,

2 Bd. I. 276 ff.

3 Die Partitur existirt in Haydn's eigener Handschrift und in einer Copie. Zweifelhafte Symphonien (und es sind deren sehr viele) sind nicht aufgenommen. Ausgeschieden sind jene Nummern, die als eigentliche Ouverturen nicht hierher gehören. Einige Nummern sind bei Haydn auch zweimal verzeichnet durch Umstellung der Sätze.

was um so auffallender ist, als sie Haydn mitunter in seinen Opern benutzte. Eigene Bläser aber waren für dieses Instrument, mit Ausnahme der beiden Griesbacher (1776—78) nicht im Orchester angestellt und wurden also nöthigenfalls von der Feldharmonie requirirt. Lange Zeit sind die Blasinstrumente vorzugsweise nur zur Verstärkung der Harmonie benutzt, endlich aber greifen auch sie selbstständig ein und treten sogar, Licht und Schatten und Klangwechsel verbreitend, den Streichinstrumenten gruppenweise gegenüber.

Von den Symphonien dieser Periode sind viele bis über die Hälfte hinaus nur insofern von Interesse, als sich an ihnen die allmählige Entwickelung von Haydn's Meisterschaft verfolgen läßt. Häufig zeigt sich hier nur in einzelnen Sätzen, was Charakteristik und Tiefe betrifft, eine besondere Eigenthümlichkeit. Ganz anders aber stellt sich das Verhältniß im letzten Drittel der Symphonien heraus, hier werden die nur wenig schwächeren Nummern zur Ausnahme. Bis dahin hatte Haydn eben nur für den augenblicklichen Genuß, für angenehme Anregung in seinem eingeschränkten Wirkungskreise zu sorgen. Jetzt aber, wo er wußte, daß seine Werke mit immer größerem Eifer in fremden großen Städten gesucht und gespielt wurden und er auf specielle Bestellung und für ein eigentliches Publikum schrieb, nahm auch sein Flug eine höhere Richtung und die Freude am Schaffen wuchs sichtlich mit fast jeder neuen Nummer. Wir haben somit sehr wohl jene Symphonien, welche in die Zeit bis etwa zu Anfang der 80er Jahre fallen von den nachfolgenden zu unterscheiden.

Suchen wir vorerst einen summarischen Überblick über die einzelnen Sätze zu gewinnen. Die ersten Sätze weichen in der Hauptsache nur selten von der früher[4] besprochenen, nun aber allmählig erweiterten Structur ab. Die meisten sind frischen, kräftigen Charakters und fesseln selbst bei den kleinsten Symphonien durch originelle Gedanken und interessante Mache. — Auch über die zweiten Sätze wurde schon gesprochen[5]; in diesen einfachen, das deutsche Gemüth kennzeichnenden, meistens dem Volkston sich nähernden Gesangweisen schlägt Haydn so recht aus dem Innern die Gefühlssaiten an.

---

4 Bd. I. S. 270, 293.
5 Bd. I. S. 277, 293.

Eine wohlige, sanfte Abendstimmung lagert über diesen stimmungsvollen Bildern; es ist der wahre Seelenfriede, der aus ihnen spricht. Wie früher so finden wir auch jetzt wieder hier mit Vorliebe die kleinen Taktarten ($^3/_8$, $^2/_4$, $^6/_8$) gewählt. Die Melodie ist vorzugsweise der Primgeige, zuweilen der Flöte oder Oboe zugetheilt, oder es geht erstere mit einem dieser Instrumente zusammen. Zehn Sätze sind nur für die Streichinstrumente geschrieben[6]; bei 25 Sätzen bedient sich Haydn der Sordinen. Bei einigen herrscht im Quartett auch noch die Zweistimmigkeit vor (je 2 Stimmen zusammen). Trotz der vorwiegend weicheren Stimmung sind doch nur fünf Nummern[7] in der Molltonart geschrieben. 27 Sätze stehen in der Unter-, 18 in der Ober-Dominant der ersten Sätze; die übrigen behalten die Tonart derselben bei. Zehn Sätze sind im Charakter der Serenade, Sicilienne, im Balladen- oder Romanzenton geschrieben, fast alle aber haben, wie gesagt, volksliedmäßige und häufig sehr zarte und gemüthsinnige Themas und beweisen zur Genüge, daß Haydn ganz wohl auch gesanglich dachte, wie dies von einem im Gesange auferzogenen Musiker nicht anders zu erwarten ist. Meisterhaft hat Haydn in vielen Nummern (es sind deren 18 und vorzugsweise aus dem letzten Drittel[8]) die erweiterte Variationenform angewendet und ausgebildet, die später Beethoven mit sichtlichem Interesse studirte. Sie zeigen von besonderer Vorliebe für dieses Genre und eine gewisse Sauberkeit und Delikatesse. Ganz richtig sagt Abbé Vogler in seiner Kritik der Forkel'schen Veränderungen (S. 8) in diesem Betracht: „Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt, der sie auf alle Instrumente verbreitet, der noch zum Verdienste, phraseologisch groß zu sein, jenes, Gesänge und Themen selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche H a y d n. Er, ein wahrer Phöbus, dessen Arbeiten keiner fremden Wärme bedürfen, dessen Werke schon genug leuchten, ohne daß der von einem beliebten Satz geborgte Schimmer sie aufhelle, zeigte uns in Sinfonien, wie wir variiren sollen. Von keiner Vorliebe gehindert, durch keine Kurzsichtigkeit eingeschränkt, war er gegen alle Instrumente gleich wohlthätig. Da er den Werth

6 Nr. 2—8, 14, 17, 28.

7 Nr. 4, 14, 25, 31, 36.

8 Nr. 26, 31, 36, 41—43, 45—47, 51—55, 57—61, 63.

und die Wirkung von allen genau kannte, so wies er jedem seinen Standpunkt an, um glänzen zu können, ohne je eines zu verdunkeln".

Haydn's Menuette in diesen Symphonien bekräftigen, was schon von den früheren gesagt wurde.[9] Ihren, von Haydn gleich zu Beginn angestrebten und dann typisch gewordenen Charakter finden wir nun noch mehr ausgeprägt und gefestigt. Während Mozart hier mehr einen veredelten, den Tanz der vornehmen Welt repräsentirenden Zug beibehielt, hielt sich Haydn an den mittleren und niederen Stand, indem er Würde und feine Grazie durch volksthümliche Heiterkeit und behagliche Laune ersetzte und seinem Hang zu humoristischen Neckereien und Überraschungen freien Lauf ließ. Häufig herrscht in ihnen eine gewisse derbe Strammheit und spricht sich der beabsichtigte Grundton mit festen Strichen sogleich in den ersten Takten aus, während die Trios in Erfindung und Behandlung leicht bewegter und feiner gehalten sind, eine Fülle von naiven witzigen Einfällen bieten und häufig durch ihre gemüthlichen Weisen uns mitten unter das Volk versetzen, wobei aber stets die künstlerische Gestaltung gewahrt bleibt. Der Reichthum an immer neuen Motiven und geistreichen Wendungen ist hier umsomehr anzustaunen als die Anforderungen an Haydn gerade in diesem Genre wahrhaft exorbitant waren. Zwei Drittel der Trios haben gleiche Tonart mit ihren Menuetten; von den übrigen stehen 5 in der Unter- und ein einziges in der Ober-Dominant, 2 haben die Parallel-Tonart, 8 stehen in Moll. Eigenthümlich rhythmische Gliederungen kommen im Menuett-Trio vor, wir zählen Gruppen zu 8 gegen 12 bis über 40 Takte. Die Themas werden bei den Menuetten bis zu 4 Instrumenten (Streich- und Blasinstrumenten) im Einklang oder in der Octav ausgeführt; bei den Trios ist zuweilen nur das Saitenquartett verwendet (z. B. in Nr. 4, 9, 25, 27) oder es treten einige Blasinstrumente, meistens aber nur sehr discret hinzu; einigemal bleibt diesen auch allein das Wort z. B. in Nr. 8 (2 Ob., 2 Fag., 2 Hörner) oder in Nr. 44 (dieselben Instrumente nebst 3. und 4. Horn und 2 Clarini) oder es hat wenigstens ein Blasinstrument ein Solo, wie bei 40 (Fagott), 57 (Oboe), auch der Contrapunkt kommt einigemal zur Anwendung (z. B. Nr. 13,

---

9 Bd. I. S. 279, 294.

16). — In den vierten und Schlußsätzen, die nun in keinem einzigen Fall das früher häufige Tempo di Menuetto aufweisen, concentrirt sich eine unerschöpfliche Fülle von Geist und Witz. Hier mehr denn irgend wo spricht sich Haydn's Freude am Schaffen aus. Das scheinbar nur leichthin angeschlagene Hauptthema zieht sich rondoartig durch den ganzen Satz; einzelne Motive lösen sich los, werden selbstständig, neue treten hinzu und spielend mischt sich die sonst so gefürchtete strenge Schreibweise dazu; immer kunstvoller gestaltet sich der Bau bis der arglose Zuhörer erst jetzt gewahr wird, wohin ihn die kundige Hand führte und an des Dichters Ausspruch gemahnt wird: „Ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will".

Die vorliegenden Symphonien lassen sich, will man die Grenzen nicht allzu scharf ziehen, in zwei Abtheilungen und etwa fünf Gruppen sondern, in solche die 1. an sich klein, aber hübsch sind; 2. in denen einzelne Sätze der Beachtung werth sind; 3. die in ihrer Totalität interessant oder bedeutender sind; 4. in die besonders hervorragenderen und 5. in die reifsten und vorzüglichsten.

Der ersten Gruppe haben wir Nr. 1 vorauszuschicken, eine concertante viersätzige Symphonie »Le matin« betitelt, welche ihrem ganzen Wesen nach in die Zeit der früher erwähnten Symphonien »Le midi« und »Le soir« fällt.[10] Damit hatte denn Haydn des Fürsten Wunsch, „die vier Tageszeiten" musikalisch zu illustriren (sich auf drei beschränkend) erfüllt.[11]

Wir fassen nunmehr die Symphonien der ersten Abtheilung bis Nr. 45, zusammen. In die erste Gruppe sind 13 Nummern aus den Jahren 1767—75 einzureihen.[12] — Von den ersten Sätzen derselben sind Nr. 2—4, 7, 10 und 14 klein, aber ansprechend, frisch und flott, 8 mehr graziös, 12 markig und voll Mozart'scher Anklänge; 13 hat trotz etwas veraltetem Figurenwerk doch eine gewisse Noblesse und Entschiedenheit; 28 zeichnet sich durch besonderen Wohllaut aus. — Unter den zweiten Sätzen haben nur 9 und 10 Blasinstrumente; 2, 3, 8, 9, 28 ausge-
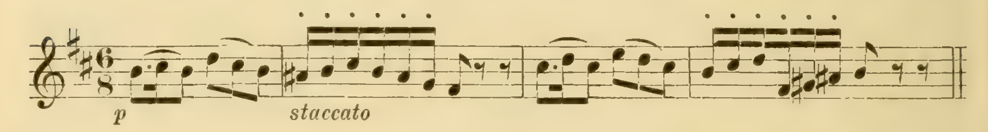
---

10 Bd. I. S. 285, 288.

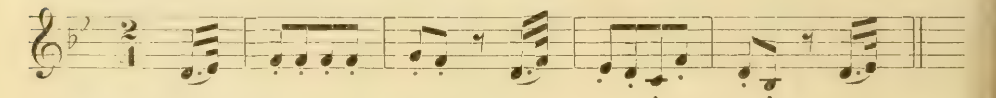
11 Bd. I. S. 229. Dies (biogr. Nachrichten S. 44) meint, Haydn habe dazu die Quartettform gewählt.

12 Nr. 2—4, 6—10, 12—14, 23, 28.

nommen haben die übrigen gedämpftes Streichquartett. Nr. 2 hat ein zartes Andante; 3 ein Adagio von pathetischem Anflug mit Violinsolo nnd Violoncell obl.; 6 und 14 sind im Charakter der Sicilienne und Nr. 14, poco adagio, besonders zierlich:[13]

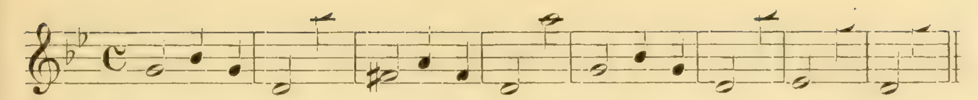


Die hübschen Andante von 7 und 8 sind fast durchaus zweistimmig (beide Violinen zusammen, Viola und Baß in Octaven). Ein schönes, sehr gesangvolles und viel an Mozart erinnerndes Andantino hat Nr. 9; die Melodie bringen zuerst beide Violinen, begleitet von Viola und Baß; später treten die Oboen und erst gegen Schluß des zweiten Theils die Hörner hinzu. Im Autograph sind im 1. und analog im 2. Theil 3 Takte ausgestrichen und die Bemerkung hinzugefügt: „Dieses war vor gar zu gelehrte Ohren". Nr. 10, im Charakter der Serenade, ist noch gesättigt durch Flöte, Oboen und Hörner; beim 2. Theil arpeggirt die Flöte in 32teln; die Figur, vom Baß übernommen, kehrt dann zur Oberstimme zurück, der Schluß ist sanft ausklingend. In 23, Adagio ma semplicemente, wird das Thema variirt und mag etwa dessen abgemessener Gang



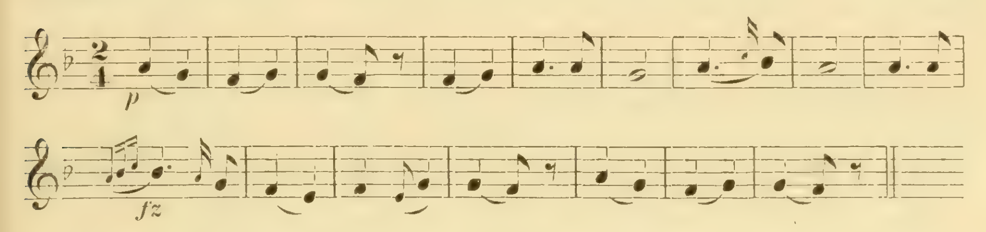
der Symphonie ihren Beinamen „Der Schulmeister" veranlaßt haben. Eine milde Stimmung spricht sich im Andante von Nr. 28 aus. — Menuett und Trio bleiben sich in diesen Nummern ziemlich gleich; Nr. 8, 9, 23, 28 sind nur für Blasinstrumente (2 Ob., 2 Hörner, 1 Fag.). Men. und Trio von 8 hat Haydn auch für Streichinstrumente nebst Oboen und Hörner arrangirt. In 23 bildet im Trio das Violoncell einen obligaten Baß in laufenden Achtelnoten. — Die letzten Sätze bieten noch wenig bemerkenswerthes. Gleich einem früheren Allegro[14] hat das Allegro molto in Nr. 7 ein aus großen Intervallsprüngen gebildetes Thema:

13 Partitur Rieter-Biedermann Nr. 1.
14 Bd. I. S. 301.



Nr. 8 ist fugirt; Nr. 10, ein kurzes Presto 2/4 und meistens aus Triolen bestehend, ist voll Leben, etwa im Charakter einer Buffoscene.

In die zweite Gruppe mit einzelnen beachtenswerthen Sätzen reihen wir 8 Nummern aus den Jahren 1772—79 ein.[15] Das Adagio von Nr. 15 hat den in der Charwoche gebräuchlichen römischen Kirchengesang *Lamentatio Jeremiae*, nach dem die Symphonie benannt ist (fälschlich auch Weihnachts-Symphonie betitelt). Oboe I und Violine II bringen das Thema, Violine I hat dazu selbstständige Gegenmelodie; Viola und Baß bewegen sich durchaus im Einklang in 8teln. Im 2. Theil, letzte Hälfte bringen beide Oboen die Melodie. Der vollständige Gesang lautet:

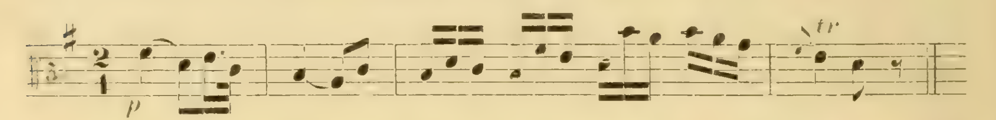


Auch in Nr. 16 ist der 2. Satz bemerkenswerth; er steht im doppelten Contrapunkt der Octav, das Thema ist viermal variirt und bietet viel Abwechselung in der Bewegung. Menuett und Trio haben ebenfalls strengen Satz; sie sind *al rovescio* geschrieben, der erste Theil bildet also, rückwärts gespielt, den zweiten Theil (im Autograph, in dem in allen Theilen die verschiedenen Vortragszeichen, Bindungen und kurze Noten, p. und f. sehr genau angegeben sind, ist natürlich auch nur der Vordertheil beider Nummern geschrieben). Das ziemlich lang ausgeführte Finale, Presto assai, bewegt sich nur in der größeren Notengattung, selbst die *Brevis* (𝅜) kommt im Original vor. — Von wesentlichem Einfluß ist in Nr. 17 die Molltonart; erster und letzter Satz drücken Energie aus und selbst der Menuett nimmt es ernster. Nr. 19, eine ungedruckte, aber im Original erhaltene Symphonie hat in den Außensätzen einen frischen Zug; im 2. Satz,
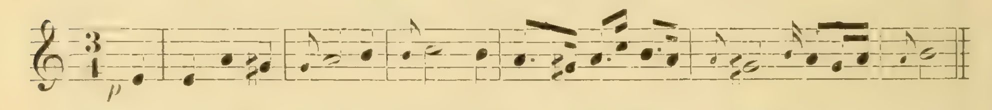
---

15 Nr. 15, 16, 17, 19, 22, 25, 30, 37.

Andante moderato, ist von den Bläsern nur die Oboe beibehalten; das Thema bringen Violoncell obl. und 1. Violine:



Im 2. Satz von Nr. 22, Adagio, F. 2/4, haben 1. Violine und Fagott ein melodiöses Thema; erstere ist außerdem auch reich figurirt; das gedämpfte Streichquartett wird von Oboen, Hörnern und Fagott unterstützt. Das Finale, Prestissimo, sprüht von Leben und erinnert im ganzen Wesen lebhaft an den letzten Satz einer Mozart'schen Symphonie (Köchel Kat. Nr. 338). Nr. 25 hat einen besonders frischen ersten Satz; der 2. Satz, Andante più tosto allegretto, ist im Romanzenton:

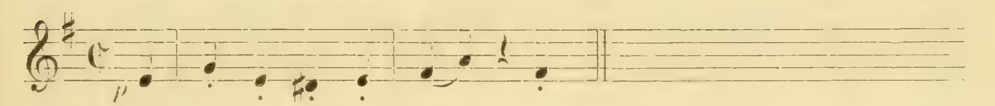


Im Finale, Allegro assai, beginnen die Hörner gleich einem Signalruf, dem die Oboen antworten. War die Symphonie ein Theil der Musik, die Haydn für die Wahr'sche Truppe in Esterház zu dem auch im Burgtheater 1774 aufgeführten Schauspiel „die Feuersbrunst" schrieb (vergl. S. 12), so mag sich ihre Bezeichnung „Feuer-Symphonie" daher datiren. In Nr. 30 hat der 2. Satz, Adagio, eine wohlige, reich mit Holz- und Blasinstrumenten getränkte Melodie; das Finale ist ein im Charakter der Tarantelle feurig dahin stürmendes Prestissimo. In Nr. 37 zeichnet sich das Finale, Presto 2/4 durch Lebhaftigkeit aus; gegen Schluß begegnet man dem von Haydn mit so viel Vorliebe gepflegten neckischen Motivenspiel.

In die dritte Gruppe, der in ihrer Totalität interessanten oder bedeutenderen Symphonien, nehmen wir 14 Nummern auf,[16] die sich auf die Jahre 1772—81 vertheilen. Nr. 11, die bekannte Abschieds-Symphonie wurde schon besprochen (S. 51); sie ist ebenso interessant durch die ihr zu Grunde liegende Idee als auch durch den Reichthum an Gedanken, durch ihre sichere Factur und den einheitlichen, alle Sätze verbindenden Charakter. In Nr. 13[17]

16 Nr. 11, 13, 18, 20, 26, 27, 30, 31, 33, 38—41.
17 Part. André, neu, Nr. 3.

ist wiederum die Molltonart von günstigem Einflusse; der 1. Satz tritt entschieden und kräftig auf; der 2. Satz, Adagio E-dur $^2/_4$, mit gedämpften Quartett, zu dem dann die Flöte tritt (Oboen und Hörner nur wenig benutzt) ist ein lieblicher, rührender Gesang voll Wohllaut. Ein Umstand ist hier auffallend: während der erste Theil drei wohlgeordnete Perioden zählt, besteht der zweite gewissermaßen nur aus einer einzigen von 42 Takten und ist dennoch durch geschickt vertheilte Halbcadenzen klar und faßlich. Dieser Satz wurde im Sept. 1809 in Berlin bei der Todtenfeier für Haydn aufgeführt. Gegen den strammen Kanon in der Octav *(Canone in diapason)* hebt sich das Trio weich und schlicht ab. Das Finale, Presto, hat kernigen Zug; die Spielweise des Themas findet man gedruckt und geschrieben verschieden angegeben. Die richtige ist:
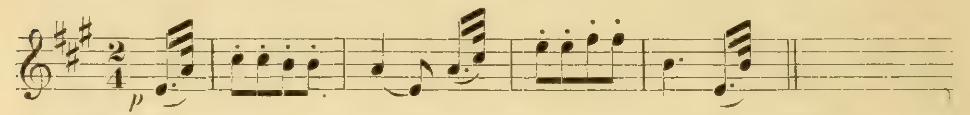


Die schon S. 63 erwähnte sogenannte „Maria-Theresia-Symphonie" Nr. 18, hat in den Außensätzen festlichen Zug. Dem etwas breit angelegten zweiten Satz folgt der kräftige Menuett, in dem unerwartet genug eine Art Fanfare auftritt; das Trio versucht es für diesmal mit gravitätischem Ernst. In Nr. 20[18] wechseln ausnahmsweise die beiden ersten Sätze die Rollen; der erste hat ein vollständiges Adagio, ausdrucksvoll und zu sanfter Schwermuth hinneigend. Der 2. Satz in gleicher Tonart und feurigem Zeitmaß, Allegro di molto, ist auffallend erregt, das vornehme Thema mit halben Noten in weit ausgegriffenen Intervallen von beiden Violinen gebracht, denen Violen und Bässe und beide Oboen in 8tel Bewegung im Einklang und der Octav entgegengetreten. Selbst der Menuett schreitet gemessen einher. Das Finale, Presto F-moll, nimmt den erregten Ton des zweiten Satzes wieder auf und steigert ihn bis zur Leidenschaft. Der Sage nach schrieb Haydn die Symphonie zu einer Zeit, da ihm ein Trauerfall besonders nahe ging. In Nr. 26 kündigt schon der erste Satz mit seinem aus dem Dreiklang gebildeten Motiv gesundes Leben an; so halten auch die anderen Motive und der ganze breite Durchführungssatz den angeschlagenen Ton fest. Das
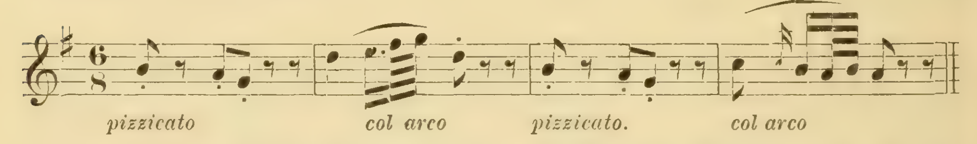
---

18 Vierhändig, Rieter-Biedermann Nr. 1.

Andante hat wieder ein schönes im Volksliederton gehaltenes fünfmal variirtes Thema:



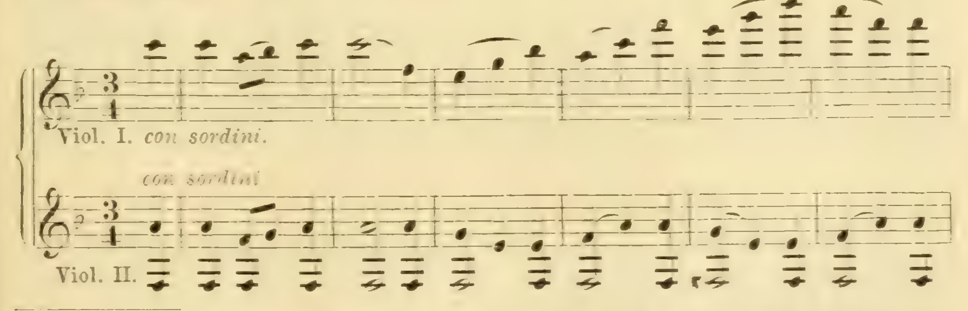
Der Menuett hat nach einem unerwarteten Trugschluß einen langen Orgelpunkt auf der Dominant, über der sich die Stimmen in chromatischen Verschlingungen ausbreiten. Das Finale, Capriccio moderato, ist reich an harmonischen Wendungen. Im Mittelsatz, D-moll, sind zum Theil Streichquartett und Bläser in Gruppen gegenübergestellt; die Wiederholung in Dur führt zu brillantem Schlusse. — Der erste Satz von Nr. 27 hat wieder Mozart'sche Anklänge; der zweite Satz, Adagio,[19] hat ein eigenthümlich interessantes variirtes Thema, dessen erstes Motiv (der erste Takt, pizzicato) gleich dem Refrain einer Ballade nach jeder Variation wiederkehrt.
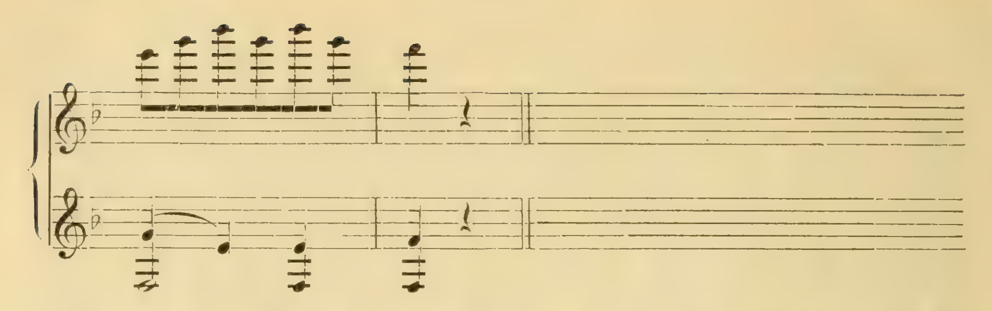


Der letzte Satz, Prestissimo, ist meistens auf Triolen gebaut und brillant bis zum Schluß. Nr. 29 ist die, Seite 76 erwähnte Symphonie. Zu einem Lustspiel („Der Zerstreute") geschrieben, dürften die einzelnen Sätze auf die Vorgänge auf der Bühne Bezug haben. Absonderlich ist der letzte Satz: er beginnt in Moll, geht dann nach Dur über und folgt ein Adagio F $^2/_4$, in dem plötzlich alle Instrumente durch fünf Takte einen Signalruf anheben. Weiterhin folgt ein Allegro von 4 Takten und endlich ein Prestissimo C-dur, mit dem ein Schelmenspiel beginnt. Nach 16 Takten folgen zwei Takte Generalpausen, dann erklingen von beiden Violinen ganz allein durch 2 Takte die leeren Saiten e, a, abermals nach 2 Takten die Saiten a, d und gleich darauf, durch 4 Takte gehalten, die Saiten d, **f** (die g-Saite nach f herabgestimmt); dann erst folgen durch 3 Takte die leeren Saiten d, g und bewegt sich dann alles dem Schlusse zu. — Der erste Satz von Nr. 31, kurz und frisch, bildet die

19 Die Auflagstimmen von Simrock, Nr. 2, haben das richtige Adagio, das anderwärts durch das Andante aus Nr. 29 unseres themat. Verzeichnisses ersetzt ist.

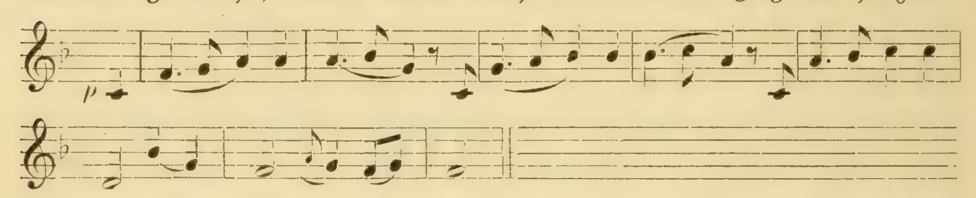
Einleitung zu Haydn's Oper »*Il mondo della luna*«. Das variirte Allegretto hat zum Thema die französische Romanze „Roxelane“, die der Symphonie den Namen gab.[20] Das lebhafte Finale bietet interessante Harmoniefolgen. Die Symphonie war seinerzeit besonders beliebt. — Eine nicht große aber hübsche Symphonie haben wir in Nr. 33. Dem ersten feinen Satz folgt ein Largo von dramatischer Eigenheit und besonders im letzten Theil so interessant, daß es zur Vermuthung drängt, Haydn habe hier ein poetischer Grundgedanke vorgeschwebt. Das Finale, Presto, ist voll hübscher Wendungen; gegen Schluß erscheint noch eine verlängerte Phrase auf dem Septimenaccord. — In 35 stehen die Sätze so ziemlich auf gleicher Höhe. Wiederum scheint die Kapelle in Esterház über Gebühr zurückgehalten worden zu sein, worüber sich ein Primgeiger auf seiner Auflagstimme mit den Worten Luft macht: „Bettet für die Gefangenen“. — Nr. 38 bringt uns eine größere Symphonie mit besonderen Eigenthümlichkeiten. Der erste Satz hat interessante Harmoniefolgen, doch warten wir vergebens auf eine dem jagdlustigen Hauptmotiv entsprechende reiche Verwendung der Hörner. Das Adagio, in größerem Stil, die Streichinstrumente mit Sordinen, bewegt sich im Balladen- oder Romanzenton; namentlich der 2. Theil ist bemerkenswerth wegen der Violinführung. Kurz vor dem Schlusse werden wir durch einen bei Haydn unerhörten Fall überrascht: die Streichinstrumente haben insgesammt mit umgekehrtem Bogen zu spielen (*col legno dell' arco*). Auch das Trio vom Menuett hat seine Eigenart: nur die beiden Violinen sind beschäftigt und hat die erste Violine ihr Solo nur auf der e-Saite in hoher Lage, während die zweite Violine eine dudelsackartige Begleitung auf den tieferen Saiten (d. f) ausführt (die g-Saite auch hier nach f herabgestimmt).



20 Die Variationen, für Clavier arrangirt, sind bekannt durch verschiedene Ausgaben.



Das hübsche und lebhafte Finale, Allegro molto, in dem die Violinen das Hauptthema in weitausspannendem Bogen bringen, hat eine zart gehaltene und in beiden Theilen vor dem Schlusse eine, wie man glauben möchte, zur Zeit beliebt gewesene populäre kerngesunde Melodie, wie eine derartige schon früher[21] vorkam und auch in einem Mozart'schen Clavierconcert (Köchel Nr. 216) zu finden ist. Die Melodie wird zuerst von der ersten Violine gebracht; dann treten auch Oboen und Fagotte hinzu.
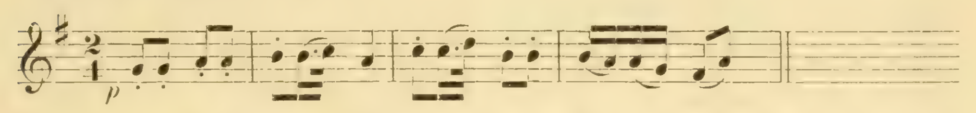


Die festliche Stimmung des ersten Satzes von Nr. 39 scheint Haydn oder den Verleger Artaria später bewogen zu haben, die Symphonie (wie Seite 198 erwähnt) nach dem gefeierten Helden Loudon zu taufen. Sie mag auch ursprünglich für ein Fest bestimmt gewesen sein, etwa zur Vermählung des Grafen Forgács mit der Gräfin Ottilie Grassalkovics, die 1779 in Esterház stattfand, über die aber nur soviel vorliegt, daß bei dieser Gelegenheit die Oper *L'amore soldato* von Sacchini zur Aufführung kam.[22] Der erste Satz ist reich an Motiven und überraschenden Wendungen und ziemlich ausgedehnt. Zweiter und dritter Satz stimmen wenig zum Charakter des Vordersatzes. Das jetzige Finale, Presto 2/4, scheint Haydn später an Stelle des auf Triolen gebauten Satzes hinzugefügt zu haben. — Zu dem schon fertigen letzten Satz von Nr. 40,[23] der den 3. Akt der Oper »*La fedeltà*

21 Bd. I. S. 301.
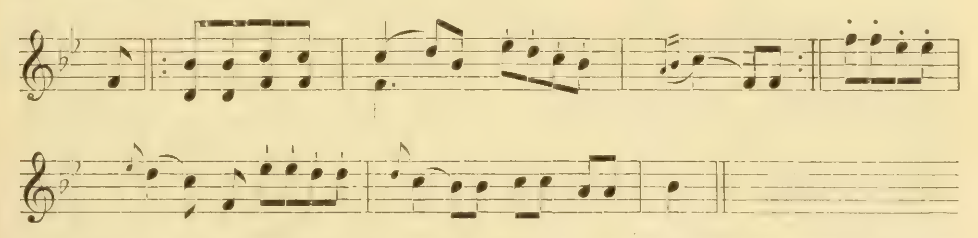
22 Eine Ouverture, D-dur, zu der gleichnamigen Oper wird Haydn zugeschrieben und existirt auch gedruckt, soll aber von J. B. Moulinghen sein; auch Felici componirte dasselbe Textbuch.

23 Partitur, neu, Rieter-Biedermann, Nr. 5.

premiata« einleitet (S. 191), hat Haydn die vorderen Sätze nach-componirt. Der erste Satz enthält hübsche Einzelheiten. Das Andante hat ein echt volksliedartiges Thema, das durch den ganzen Satz durchklingt:



Der frische Menuett hat im Trio ein Fagottsolo. Beim Finale, das der Symphonie den Namen gab *(La chasse)*, sind wir endlich im Jagdrevier; die Hörner leben auf, werden von Oboen unterstützt und die Motive wandern von Instrument zu Instrument. Von kräftiger Wirkung ist vor dem Wiederbeginn des Anfangs der vereinigte Anlauf der Instrumente. Gegen Ende nach dem letzten Halt bringen Oboen und Hörner noch einmal ihr Hauptmotiv und letztere treten dann gegen alle Jagd-regel gänzlich ab; statt kräftigem Schluß werden nun auch die anderen Instrumente kleinlaut und verhallen mehr und mehr in der Ferne. Auch die Jagd-Symphonie war seinerzeit sehr beliebt und wurde rasch auswärts bekannt, so in Paris, London und selbst in Neapel.[24] — In Nr. 41 zeichnen sich die beiden Außen-sätze durch Frische aus; das Adagio hat ein hübsches viermal variirtes Thema; das Finale, Vivace, bringt echt Haydn'sche Züge und hat knapp vor dem Schlusse (wie bei Nr. 38) eine populäre Melodie:



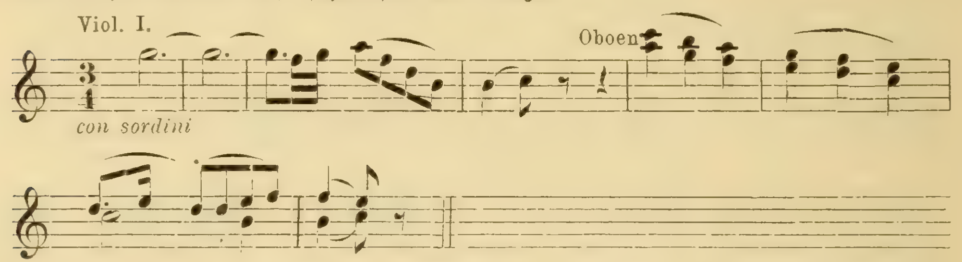
In die vierte Gruppe (im Allgemeinen hervorragende Sym-phonien) sind 6 Nummern[25] aus den Jahren 1774—81 einzu-reihen. Der erste Satz von 21 ist frisch, breit angelegt und hat im zweiten Theil eine tüchtige Durchführung. Der 2. Satz,

---

24 Jagdsymphonien waren damals und schon früher sehr beliebt; es giebt deren von Leopold Mozart, Stamitz, Gossec, P. Maschek, P. Wranitzky, Rosetti; so auch Clavierstücke von Dussek, Clementi &c.

25 Nr. 21, 32, 34, 36, 42, 43.

Adagio assai, ist reizend, voll feiner Züge; dem gedämpften Streichquartett sind Oboen und Hörner beigegeben — es ist der bis dahin (bis 21) schönste 2. Satz.



Im Menuett-Trio gesellt sich den Streichern nur Fagott hinzu, der mit der 1. Violine eine sehr hübsche Melodie ausführt. Das Finale hat den gesunden Zug des ersten Satzes. — Der erste Satz von Nr. 32[26] spricht freudige Stimmung aus. Das sehr zart gehaltene Andante, D-dur $^6/_8$, mit Sordinen, erinnert in der Anlage lebhaft an Mozart's Briefduett in „Figaro's Hochzeit. Der letzte Satz ist voll feiner Einzelheiten. — In Nr. 34[27] liegt uns eine feine und reizende Symphonie vor. Das auch hier überaus zarte Andante
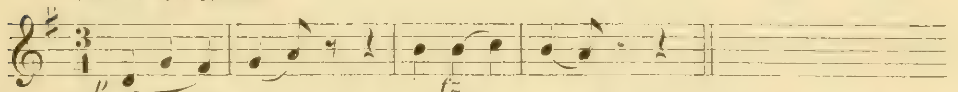


versetzt uns gleich dem neckischen Menuett und Trio gradezu in einen Hain, in dem uns von allen Zweigen der lebensfrohe Ruf seiner gefiederten Bewohner bewillkommt. Dem entsprechend athmet auch das Finale, Presto $^{12}/_8$, idyllischen Charakter. — Eine vorzugsweise contrapunktische Arbeit bietet Nr. 36, mit Trompeten und Pauken verstärkt (letztere von Haydn selbst erst später hinzugefügt). Das ernst gemessene Andante, D-moll $^3/_4$, ein fein gearbeiteter, interessanter Satz, ist im doppelten Contrapunkt der Octav geschrieben; das erste Motiv des mehrfach variirten Themas erinnert an einen bekannten Kanon („Bruder Martin"). Trotz der Dur-Tonart des ersten Satzes bewegt sich das Finale in Moll und geht erst gegen Schluß in Dur über. Wir haben hier 3 Themen im doppelten Contrapunkt der Octav *(à tre soggetti*
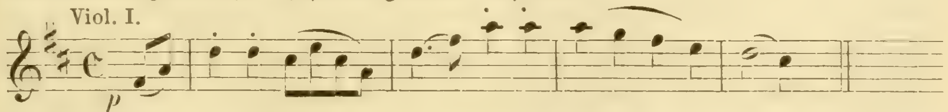
26 Die ersten vier Seiten existiren zweimal in Haydn's Handschrift und dennoch fehlt diese Symphonie in dessen Katalog.

27 Rieter-Biedermann, vierhändig. Nr. 6.

in contrapunto doppio in ottava). Wie im Scherz hingeworfen neckt die Violine mit einem an sich nichtssagenden Motiv, aber erst im 27. Takt beginnt der Kampf, der aber durchaus nicht in trockener Weise durchgeführt wird; wie der Satz begonnen, erfolgt auch der höchst humoristische Abschluß mit demselben Motiv. — Nr. 42 läßt eine ursprünglich andere Zusammenstellung der Sätze vermuthen. Nach dem kräftigen ersten Satz, der als Ouverture einer Oper diente[28] folgt als zweiter Satz jener in Nr. 32 (hier als Allegretto); auch das Finale ist von dorther entnommen; nur Menuett und Trio sind neu. — In Nr. 43 haben wir wieder eine größere Symphonie, zu der Haydn erst später Trompeten und Pauken hinzusetzte. Der 2. Satz, Poco Adagio, hat ein fast feierliches Thema



das in seiner Art an ein späteres in Nr. 57 erinnert. Es ist hier viermal in interessanter Weise variirt (einmal mit Violoncellsolo) und zum Schlusse gleitet die Melodie ruhig über der sanft wogenden Begleitung dahin. Haydn führte die Symphonie in London auf und erwähnt bei diesem zweiten Satz in seinem Tagebuch eines Geistlichen, der bei Anhörung desselben „in die tiefste Melancolie versunk, weil ihm Nachts zuvor von diesem Andante träumte, und es ihm den Tod ankündige. Er verließ augenblicklich die Gesellschaft und legte sich zu Bett". — „Heute den 25. April" (1791), ergänzt Haydn, „erfuhr ich durch Herrn Barthelemon (einen englischen Componisten und Violinspieler), daß dieser evangelische Geistliche gestorben sei".[29] Der energische Menuett sammt dem freundlichen Trio, in dem die Flöte mit der Primgeige unisono die Melodie bringen, führt wieder die alte Stimmung herbei und so folgt noch im Finale, Vivace, ein echt Haydn'scher Satz voll Witz und Laune. Schon das von den Violinen gebrachte schwungvolle Thema



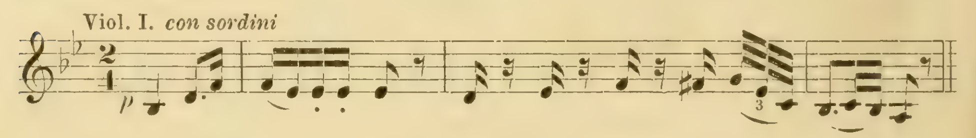
28 Auf der Auflagstimme der Flöte steht von Haydn's Hand geschrieben: *Primo atto tacet.* Dies ist ausgestrichen und steht dabei die Bemerkung: „Freund! Suche das erste Allegro" (vergl. S. 21).

29 Pohl, Haydn in London, S. 193 f.

verspricht reges Leben. Die volle Lust geht auch in den Mittelsatz in Moll über, in dem Fagott, Viola und Baß mit ihrem polternden Thema sich der kräftig auftretenden Violine sammt Gefolge entgegenstemmen. Beim Wiederbeginn in Dur werden nun alle Motive kunstvoll verarbeitet; umsonst versuchen zwei energische Schläge Halt zu gebieten, die erste Violine leitet in großem Bogen wieder in den Anfang ein und alles eilt nun einem fröhlichen Schlusse zu.

Die zweite kleinere Abtheilung umfaßt die Nummern 45 bis 63, welche der 3., 4. und 5. Gruppe angehören. In die 3. Gruppe, der in ihrer Totalität bedeutenderen Symphonien, reihen wir ein die Nummern 45—51 (1782—84); in die 4. Gruppe, die besonders hervorragenderen, die Nummern 52, 53, 59 (1786—87) und in die 5. und letzte Gruppe, die reifsten und vorzüglichsten, die Nummern 54, 58, 60, 61, 63 (1786—90).[30]

Die Symphonie Nr. 45 hat im kernigen ersten Satze eine höchst humoristische Stelle, freies Anschlagen von Quinten, im 1. Theil durch die Violinen, im 2. Theil in erweitertem Maße auch von den anderen Instrumenten. Der 2. Satz behält die volle Harmonie bei; sein hübsches Thema deutet unmittelbar auf Mozart hin.



Wir haben nun in 2 Serien die Nummern 46—51, in denen die Besetzung unverändert bleibt; Trompeten und Pauken wurden auch hier erst später von Haydn zugefügt. Auch jetzt finden wir öfters sehr überraschende Anklänge an Mozart und selbst aus dessen letzten Werken, sowie anderseits sich häufig auch dessen Einfluß auf Haydn bemerkbar macht. Besonders die ersten Sätze haben nun mehr oder minder einen erhöhten Werth. Nr. 46 zeigt ein wahres Schwelgen in thematischer Verarbeitung; 47 ist durch feine Wendungen gehoben; 48[31] ist von ernster, vornehmer Haltung; in 49 herrscht fast leidenschaftlicher Ton, der aber bald einer versöhnenden Stimmung weicht; in 50 ist ein Zusammen-
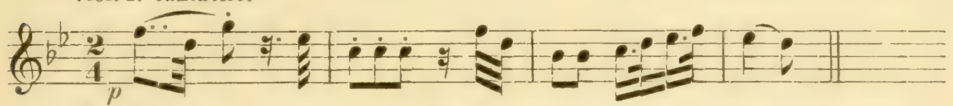
---

30 Nr. 62, die Kindersymphonie (siehe S. 226 f.), ein scherzhafter Einfall ohne künstlerische Bedeutung, kommt hier natürlich nicht in Betracht.

31 Partitur, neu, Rieter-Biedermann Nr. 6.

treffen mit Mozart unverkennbar. Im Ganzen aber steht dieser sowie der erste Satz von 51 gegen die früheren etwas zurück.
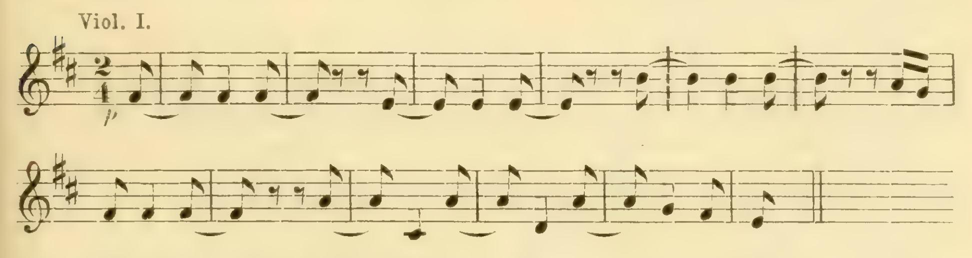
Die zweiten Sätze haben durchweg hübsche und meistens liebliche Themas und auch sie erinnern zuweilen an Mozart, so in der 2. Serie (49—51). Nr. 47 und 51 sind variirt; über dem Andante sostenuto von 47 lagert es wie milde Ruhe. Das Thema von 46, Adagio ma non troppo, ist besonders reizend:



Nr. 49 ist breit angelegt und athmet sanfte Melancholie; Mozart's Geist spricht aus diesen Tönen, mehr aber noch mahnt Nr. 50 an den 2. Satz von Mozart's bekannter, 1788 componirter Es-dur Symphonie (Köchel 543); der Satz dürfte übrigens, mit Sordinen gespielt, nur gewinnen. Der Hauptsatz leitet unnachahmlich schön über zu dem bewegteren Tempo.

Menuett und Trio haben wohl die schon längst ausgebildete Haydn'sche Art, bieten aber gerade hier in beiden Serien nichts hervorragendes.

Von den letzten Sätzen sind die ersten 4 Nummern die bedeutenderen; namentlich ist Nr. 46 reich an neckischen Einfällen und unerwarteten Harmoniefolgen und hat fast den Charakter einer Buffo-Opernscene. Nr. 48 ist reich in der Durchführung und von ernster Stimmung. Nr. 49, Presto, beruht auf durchaus humoristischer Verwendung der Syncope — ein wahrer Prüfstein für schwankende Orchester. Das Thema lautet:



Es folgen nun die 6 Pariser Symphonien, 52—57. Man hat hier nicht zu vergessen, daß Haydn hier ganz besonders sich ein fremdes Orchester und den Geschmack eines ihm ebenso fremden Publikums vergegenwärtigen mußte und daß ihm wohl auch Andeutungen bezüglich der Besetzung, der Leistungsfähigkeit der Solospieler und Wünsche in Betreff einzelner Sätze
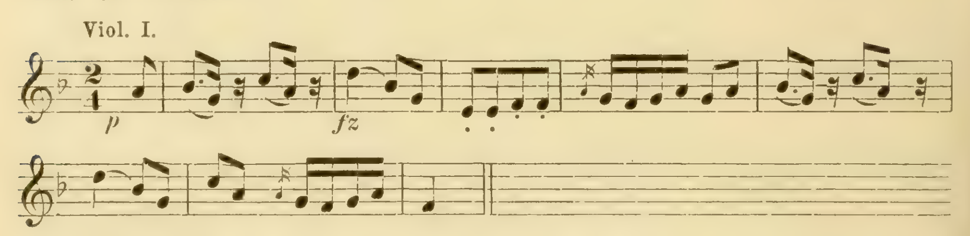
mögen vorgelegen haben. Es ist leicht begreiflich, daß er sich mit ganz besonderem Eifer dieser Aufgabe hingab; schon der Ehrgeiz mußte ihn anspornen, den Erwartungen einer Gesellschaft, die bereits von seinen früheren Werken entzückt war, in erhöhtem Maße gerecht zu werden.

Betrachten wir wieder die ersten Sätze in ihrer Reihenfolge, so zeigen sie alle eine reichere und gewähltere Durchführung und größere Mannigfaltigkeit; eine Ausnahme bildet allenfalls der Satz von 52,[32] den bereits sein Alter drückt. Um so besser steht es mit 53, dem ein kräftiger, männlich ernster Zug wohl ansteht; nicht minder interessant ist Nr. 54[33] mit seinen schönen Mittelsätzen und Wendungen. Nr. 55[34] ist markig, voll Leben und Schwung, trotzdem ihm ein eigentliches Seitenthema fehlt. Überraschungen giebt es auch hier, so beim Beginn des zweiten Theils; dann den an die „Zauberflöte“ mahnenden Baßgang der Priester:



Nr. 56[35] und 57 sind interessant, labend wie ein frischer Trunk.
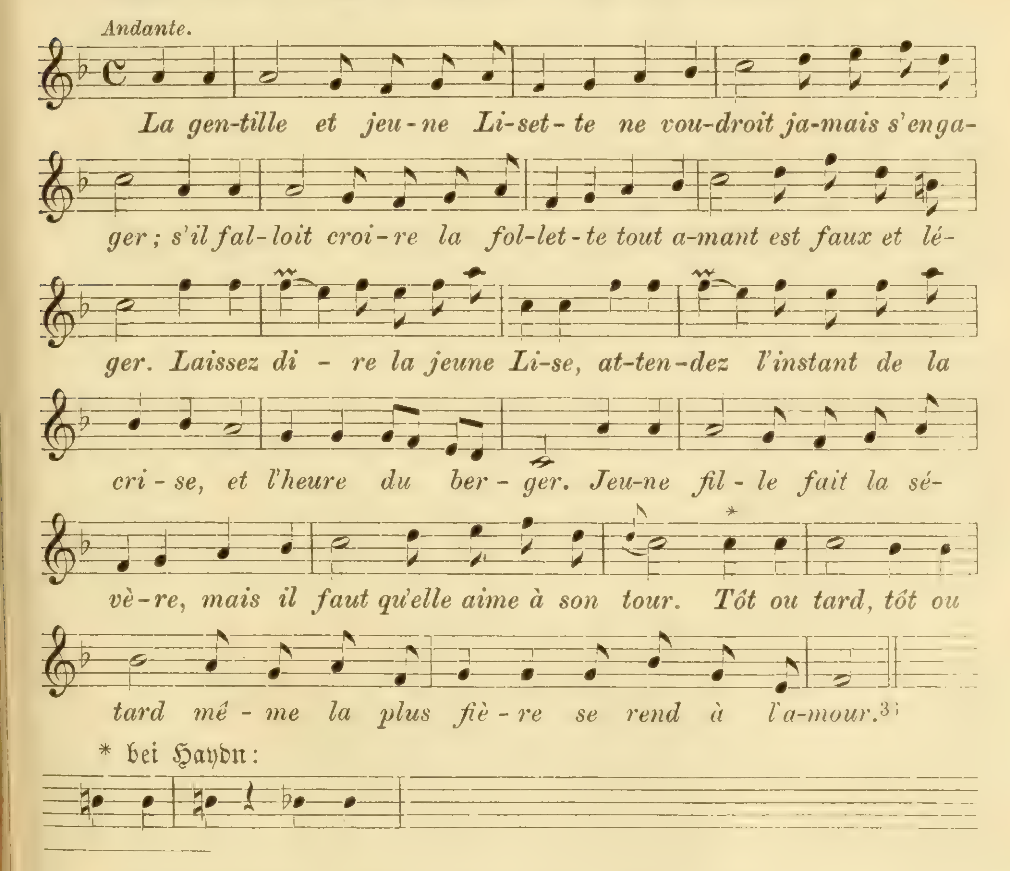
Die zweiten Sätze überbieten sich an Schönheit und Gehalt. Wir finden hier wahre Schmucksachen, aufs feinste ausgefeilt, reich in Erfindung und mannigfaltig in der Form. Wie kindlich liebkosend und einschmeichelnd giebt sich gleich das erste im Volkston gehaltene Allegretto in Nr. 52. Die Anfangstakte genügen um an den wahrhaft reizenden, die volle Unschuld athmenden Satz zu erinnern.



Wie reich an Wechsel sind nicht die Variationen, auf alle Instrumente Bedacht nehmend; immer gesättigter wird der Satz,
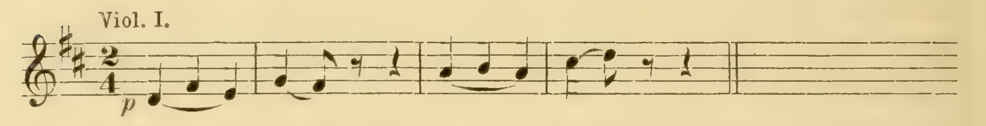
32 Partitur, André, Nr. 2.
33 Partitur, Rieter-Biedermann, Nr. 4.
34 Partitur, Bote & Bock, Nr. 11.
35 Partitur, Bote & Bock, Nr. 12.

immer reicher tritt die Harmonie hinzu, bis endlich das Thema, von allen Instrumenten getragen, sanft austönt. Sehr sinnig ist der Anfang des weichen Themas in 54 dem einleitenden Largo des ersten Satzes nachgebildet. Eine der fein gearbeiteten Variationen ist von kräftiger Wirkung durch den markirten Zusammengang der Bässe und Fagotte gegenüber den Flöten, Oboen und der ersten Violine, welche das Thema bringen; im 2. Theil tauschen die Instrumente die Rollen. Nr. 55 bringt reizende Variationen über eine allerliebste französische Romanze. Eine der Variationen, Es-moll, ist nur für das Streichquartett; in der nächsten flattert die Flöte gleich Vogelflug über dem Thema. Zur Zeit da Haydn diesen Satz componirte, hatte er gerade die Concerte für die Leier in Arbeit und scheint ihm das Thema selbst gefallen zu haben, denn er schrieb einen der Sätze in auffallend ähnlichem Charakter dieser Romanze und benutzte später das Stück, mit Coda versehen, zu seiner Londoner Militär-Symphonie. Die bei Haydn nur wenig abweichende Romanze lautet:



36 2me *Strophe. Tendre amant de la jeune Lise*
Qui brûlez d'offrir un bouquet

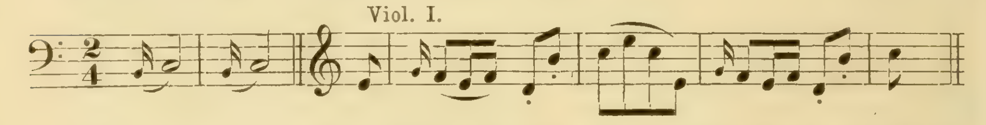
Einen grellen Abstand bietet das Capriccio, Largo, in Nr. 56, das ungewöhnlich ernst und gemessen ist. Das Adagio in 57, dessen feierliches Thema:



im Charakter jenem in 43 gleicht, ist für concertirende Soloinstrumente, Flöte, Oboe, Fagott und erste Violine geschrieben; die harmonisch hübsche Coda schließt den Satz würdig ab.

Im Menuett und Trio ist Haydn unerschöpflich in Erfindung und originellen Einfällen; die zarter gehaltenen Trios fesseln durch immer neuen Reiz und sind mitunter sehr ausgeführt. Häufig bringen erste Violine, Fagott oder Flöte die Melodie in Octaven oder hat die erste Oboe ein Solo im Ländlerton, wie in 55 und 57; reizend und allerliebst ist in 55 im 2. Theil die Rückkehr zur Melodie.

Ganz besonders zeigt sich Haydn's Kraft und Genialität in den letzten Sätzen. Das Finale, Vivace assai, in 52 beginnt mit dem wohlbekannten Bärenbaß, der der Symphonie den Namen gab (*L'Ours*). Über demselben bringt zuerst die Primgeige ein leicht geschürztes Thema:

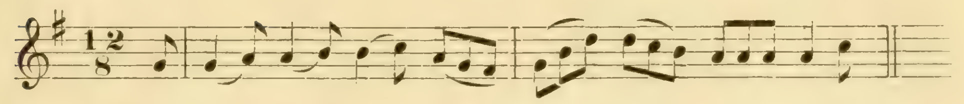


dem sich die Oboe mit einem zweiten anschließt; es folgt dann noch ein drittes Thema. Das erste Baß-Motiv hat sich unterdessen auch bei den anderen Instrumenten eingestellt und es währt nun bis zum Schlusse ein lebenslustiges Treiben. — In Nr. 53 ist das Finale, Vivace, der bedeutendste Satz, alles zeigt Leben
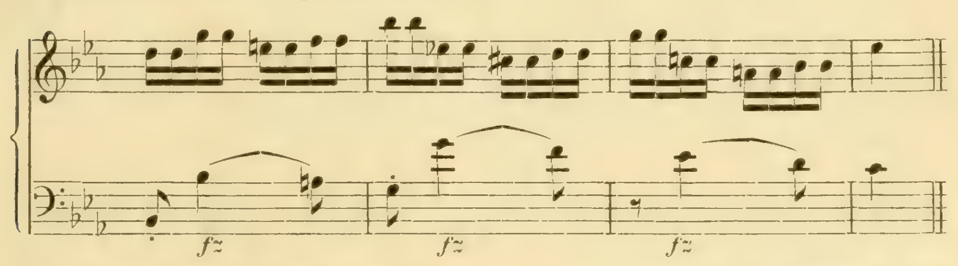
---

A l'amante qui le méprise,
Mélez-y la rose et l'oeillet!
Si la Belle fait la sévère
Pressez-la, mais soigneux de plaire
Soyez toujours discret.
Quoiqu'elle fasse la farouche
Et vous refuse un tendre aveu,
Soyez sûr, soyez sûr, dès que l'amour la touche,
D'être un jour heureux.

und Kraft. Das jagdmäßige Thema in dem bei Haydn seltenen Zeitmaß:



wird interessant durchgeführt, die Motive werden gegeneinander gestellt, auf- und abwärts geführt und so geht alles einem fröhlichen Ende zu. Wie die Symphonie zu der Bezeichnung *La Poule* gekommen, ist nicht nachzuweisen. — Auch das Finale von Nr. 54 zählt zu den besten, hat genialen Flug und ist reich an thematischer Verarbeitung. Wiederum deutet Haydn prophetisch auf ein noch ungebornes Werk Mozart's hin, diesmal auf die Ouverture der „Zauberflöte"[37]



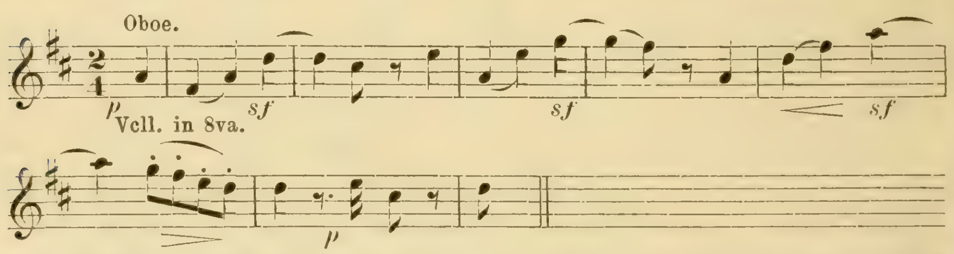
Das Finale von Nr. 55, ein ausgesprochenes Rondo, ist voll kecker Züge, ein wahres Fangballspiel mit Motiven und ihren Theilchen und überraschenden Accorden; besonders neckisch ist die Rückkehr ins Thema. Der ganze Satz ist hochbedeutend wie die ganze Symphonie. Die etwa mögliche Veranlassung der Benennung *La Reine* wurde schon S. 223 angedeutet[38]. Die Finales von Nr. 56 u. 57 gleichen den ersten Sätzen in Frische und sprudelnder Laune, in ungezwungener Anlage und Ausführung.

Es erübrigt noch der letzten fünf einzeln erschienenen Symphonien zu gedenken, von denen Haydn 2 oder 3 an Sieber in Paris verkaufte. Haydn hat mit ihnen (Nr. 59 ausgenommen) selbst die besten der vorhergehenden nicht nur erreicht, sondern
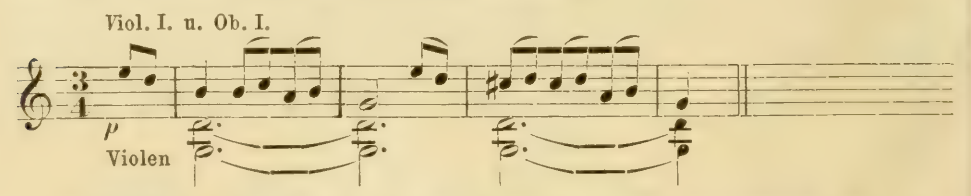
37 *Deldevez* (*Curiosités musicales*, p. 36) giebt der Symphonie die Bezeichnung »*Les 7 Paroles*« und sagt in der Anmerkung: »*Quelques unes des symphonies de Haydn ont été écrites pour les jours saints*«. Beide Bemerkungen beruhen, wie man sieht, auf einer Verwechselung mit Haydn's „Die sieben Worte Christi am Kreuze".

38 Deldevez, p. 34, bezeichnet sie irrthümlich als die letzte der 18 (*sic*) englischen für Salomon componirten Symphonien, zu denen er auch die Nummern 40, 57, 58, 61 zählt.

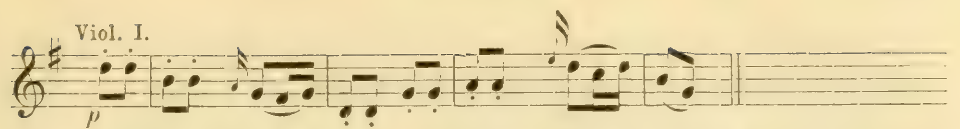
theilweise selbst überflügelt. Sie sind sogar, was Ursprünglichkeit betrifft, einigen der Londoner Symphonien vorzuziehen. Bei einer heutigen Ausführung vertragen sie auch, was man nur bei wenigen der früheren ohne Schädigung wagen darf, die uns schon geläufige stärkere Besetzung der Streichinstrumente. Der gewaltige Umschwung, namentlich in Beherrschung des Orchesters, Behandlung der Blasinstrumente zeigt sich sogleich bei Nr. 58. Das neckische Hauptthema, das unwillkürlich an Beethoven's letzten Satz seiner 8. Symphonie erinnert, wird glänzend durchgeführt, sowie überhaupt der ganze, von Frische trotzende erste Satz in Anlage und Durchführung als Muster seiner Art dasteht. Der zweite Satz, Largo, hat eine feierliche, auf breite Ausführung berechnete Melodie, die ungemein gehoben wird durch die intensive Klangwirkung der zusammengehenden Instrumente und sich durch den ganzen Satz gleich einem Opfergesang mit immer neuen Veränderungen der Begleitung wiederholt.



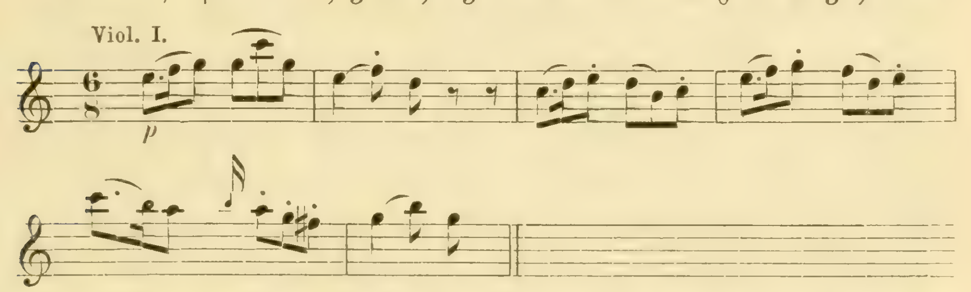
Mit dem kräftigen Menuett und seinem reizenden Trio lockt uns Haydn mit magischer Gewalt auf den ländlichen Tanzboden unter grünem Laubdach. Oboe und Violine stimmen den echten, gemüthlichen Ländlerton an und die Flöte gesellt sich ihnen zu, während Violen und Fagotte unverdrossen ihre Quint festhalten und das Cello sich auf und niederwiegt;
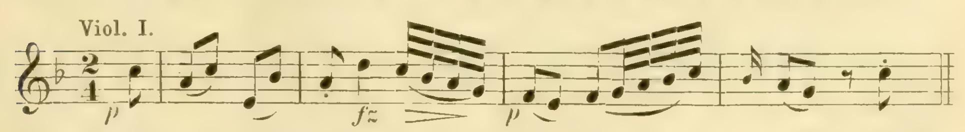


namentlich im 2. Theil ist der Wechsel von *crescendo* und *decrescendo* von prächtiger Wirkung. Trotz so vielem Vortrefflichen ist man dennoch versucht, das Finale, Allegro con spirito, als die Krone der Symphonie zu bezeichnen. Das von der Primgeige und in drolliger Weise in Gemeinschaft mit dem ehrsamen Fagott gebrachte lebensfrohe Thema:



führt uns in Rondoform in raschem Flug mitten hinein in ein Leben voll toller Lust; die Motive fliegen auf und nieder, trennen sich und dehnen sich aus; nun vereinigen sich Fagott, Violoncell und Baß und fassen nach Durchlaufen von fast zwei Octaven abwärts in fremder Gegend Posto, aus der ihnen die Violinen, einander neckend, heraushelfen und wieder zum Thema führen. Der alte Tanz beginnt aufs neue und nach einer General-Haltpause erfolgt dann gleich einem Sturzbad der gemeinsame Wettlauf bis zum Schlusse. — Bei der nächstfolgenden viel kürzer gehaltenen Symphonie Nr. 59 scheint es Haydn etwas eilig gehabt zu haben. Er benutzte zum 2. und 4. Satz das erste der Leier-Concerte, die er kurz zuvor geschrieben und fügte nur die fehlenden 2 Sätze hinzu. Der erste Satz hat die gewöhnliche Factur; der zweite und beste Satz dieser Symphonie, Andante con moto, ist im ruhig dahingleitenden Romanzenton gehalten



und hat zur nöthigen Schattirung einen kräftigen Mittelsatz in C-moll und ist überhaupt auch reicher ausgestattet. Dem unerheblichen Menuett folgt ein lebhaftes aber auffallend flaches Rondo, das nicht entfernt an seine Vorgänger hinanreicht. — Eine reiche Entschädigung bietet Nr. 60.[40] Dem frischen ersten Satze reiht sich ein reizendes Andante mit echt Haydn'schem Thema an



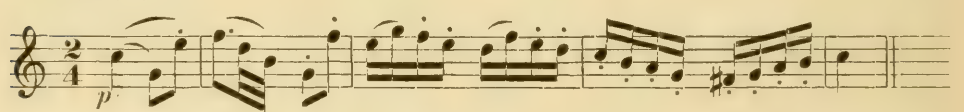
von Primgeige und Fagott in Octaven gebracht und viermal sehr dankbar für die Soloinstrumente variirt. Von wohlthuendem

---

39 Partitur: Breitkopf & Härtel Nr. 13, Bote & Bock Nr. 8, André Nr. 2. Peters Nr. 8.

40 Partitur: Rieter-Biedermann Nr. 3.

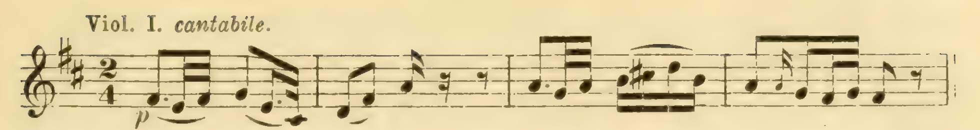
Eindruck ist in der Coda nach der Ausweichung nach Des der Wiedereintritt der Haupttonart; dann bringen noch die Bläser, einer um den anderen, das erste Motiv gleich einem Abschiedsgruß. Mit besonderem Fleiß ist der erweiterte Menuett gearbeitet, in dem die Bläser in Gruppen auftreten; gegen die dichte Besetzung des Menuett ist das Trio ganz leicht instrumentirt. Der letzte Satz, Allegro assai, reiht sich den vorzüglichsten an. Das leicht geschürzte Thema:
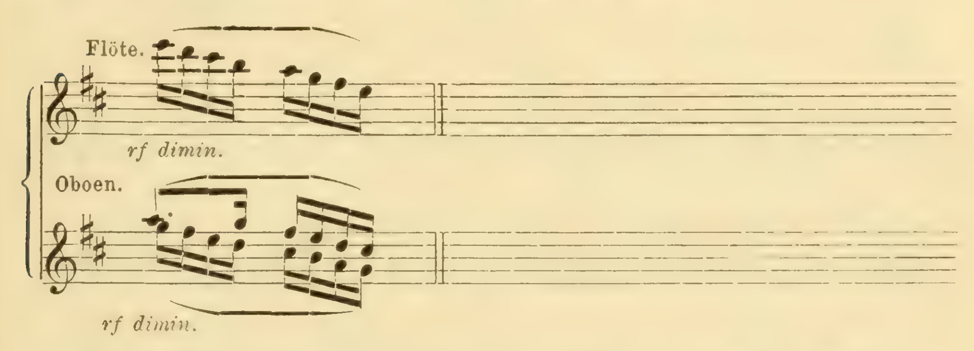


giebt das Signal zu ausgelassener Fröhlichkeit; der Humor schwingt das Scepter und jedes Instrument wird in den Taumel mit fortgerissen. Frappant ist die Stelle, wo nach C-dur, durch 4 Generalpausen getrennt, das Thema in Des eintritt, als habe Haydn selbst vor seiner Kühnheit zurückgeschreckt. Von da ab gährt es in allen Motiven, die Sechszehntel rollen und alles treibt siegeslustig dem Schlusse zu. — Die sogenannte Oxford-Symphonie Nr. 61 reiht sich der vorhergehenden würdig an. Als Haydn nach der bekannten Universität kam, um persönlich die Doctorwürde entgegen zu nehmen, brachte er auch eine neue Symphonie mit, um sie in den Festconcerten aufzuführen, da aber durch sein verspätetes Eintreffen keine Zeit zum Einstudieren übrig blieb, wählte er unter den vorhandenen unsere, seitdem nach dem Namen der Musenstadt benannte Symphonie, zu der er später Trompeten und Pauken hinzucomponirte.[41] Der erste und umfangreichste Satz zeigt wo möglich abermals eine Steigerung in Haydn's Schaffen; er zeigt so recht, was thematische Arbeit vermag. Die Spielweise betreffend ist zu beachten, daß die Achtel im ersten Motiv des Allegro spiritoso jederzeit im Verlauf des Satzes leicht gestoßen werden müssen (siehe themat. Verz.). Das Thema ist sehr fleißig ausgenutzt, was beim zweiten, das lebhaft an eine Stelle in Rossini's „Barbier von Sevilla" erinnert, durchaus nicht der Fall ist.[42] Der 2. Satz, Adagio cantabile

41 Pohl, Haydn in London S. 148; Partitur: Rieter-Biedermann Nr. 2, Peters Nr. 9.
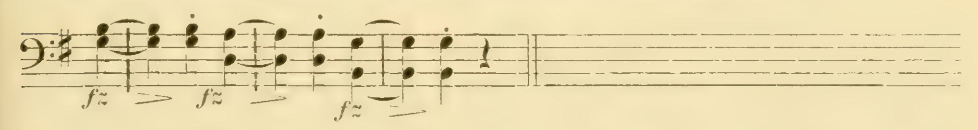
42 Act I, Scene I. Fiorillo: *Piano, pianissimo senza parlar.*



hat ein blühendes Colorit durch hervorragende Benutzung der Blasinstrumente, die hier mehrmals auch selbstständige Gruppen bilden. Eine Stelle (8 Takte vorm Schluß) bedarf der Berichtigung: wie sie steht, bildet sie eine Reihe von Quartsext-Accorden, die doch wohl als Sextaccorde gedacht sein mögen und leicht dahin zu ändern sind. Die Stelle lautet:



Das schöne Thema wird in sorgfältig gewählter Weise variirt und kräftige Stellen sorgen für die nöthigen Schlagschatten; der Schluß aber mit seinem äußerst zarten Gewinde hat einen leichten Anflug von Melancholie. Der Menuett bleibt seinem herkömmlichen Charakter treu und bietet einen anregenden Wechsel der Instrumente. Im Trio sind die Bläser abermals gruppenweise verwendet. Die Syncope ist hier vorherrschend.



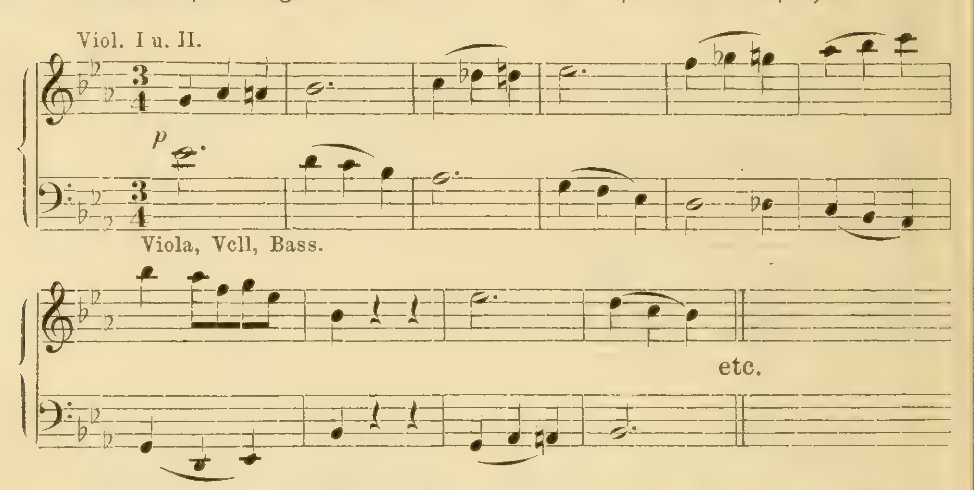
Das Finale, Presto $^2/_4$, ist einer der längsten (342 Takte) und trefflichsten Sätze. Drei Themen treten auf und werden namentlich im 2. Theil, auf- und absteigend, von den verschiedenen Instrumenten übernommen. Von humoristischer Wirkung sind die wiederholt eintretenden Generalpausen; die Bläser greifen auch hier sehr wirksam ein.

Es folgt nun als letzte Symphonie dieser Periode Nr. 63,[43] jene Symphonie, um deren Zusendung Haydn von London aus so oft und so dringend seine verehrte Freundin v. Genzinger er-
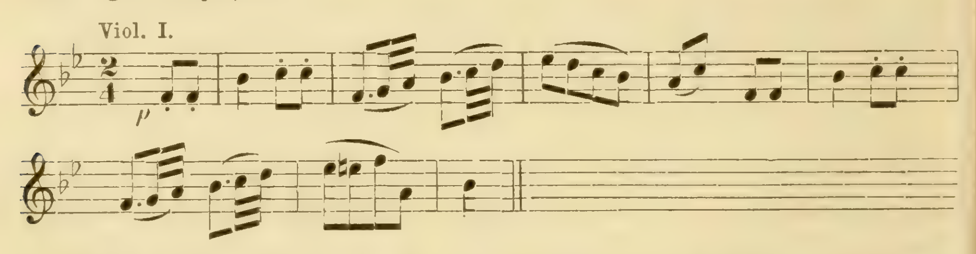
---

43 Partitur: André Op. 66 Nr. 1.

sucht und dabei erwähnt, daß er „vieles davon für die Engländer abändern müsse",[44] worunter er wohl eine reichere und kräftigere Vertheilung von Licht und Schatten verstanden haben mochte. Der erste Satz ist einer der interessantesten, namentlich durch die meisterhafte und mannigfaltige thematische Arbeit. Höchst sinnreich ist das nur zweistimmige Hauptthema gebildet, indem die zweite Periode desselben (die zwei Ausgangstakte abgerechnet) nur aus der Umstellung der Ober- und Unterstimmen besteht.



An Beethoven mahnt die stufenweise (Des, Es, Fm.) Wiederholung des Takt 68 auftretenden Motivs. Das Andante bringt uns wieder eine jener reizenden populären Melodien, in denen Haydn unnachahmlich dasteht. Es ist als hörten wir bei diesen Tönen die liebe Großmutter ihren Enkeln ein Mährchen aus alter Zeit erzählen.



Das Thema wird in immer gesteigertem Ausdruck viermal variirt; namentlich macht die Phalanx von Trillern eine prächtige Wirkung. Die Trillerkette erscheint dann nochmals vorm Schlusse gleich einem Siegessang, worauf dann plötzlich beim Ausgang über leisem Wellenschlag der Begleitung ein Motiv der ersten

---

44 Pohl, Haydn in London, S. 192.

Arie aus den „Jahreszeiten" gleich einem freundlich blinkenden Stern uns zuwinkt. Menuett und Trio, letzteres mit Fagottsolo und Primgeige in Octaven, stehen den so trefflichen Vordersätzen wohl merklich nach, doch gleicht das von echt Haydn'schem Geiste beseelte lebensfrohe Finale alles wieder aus. So scheiden wir denn für jetzt von diesem Revier seiner Muse, bewundernd und dankerfüllt und nicht vergessend, daß er es war, der ganz besonders hier die Pfade öffnete und ebnete — eine Leuchte für seine großen Nachfolger.

Wir besitzen nur wenige eigentliche Ouverturen von Haydn und selbst diese hat er in seinem thematischen Katalog nicht apart, sondern unter seine Symphonien aufgenommen, obwohl er, wie wir gesehen (S. 195) selbst dagegen protestirte, als Artaria 6 derselben unter dem Titel „Symphonien" herausgab. (Im „Wienerblättchen" 1784, 13. Aug., sind sie von einem Copisten sogar als „Karakter-Simphonien" angekündigt.) An Stelle einer Ouverture nahm Haydn häufig einen Symphonie-Satz oder, wenn er wirklich eine Ouverture geschrieben hatte, ergänzte er sie aus andern Nummern der Oper oder schrieb die fehlenden Sätze hinzu und die Symphonie war fertig. Der Zusammenhang mit Oper oder Cantate war ein so lockerer, daß dies Verfahren nichts gewaltsames an sich hatte. Übrigens nannte man auch damals noch die Ouverture »Sinfonia«.

Nr. 1 die Ouverture zur Marionettenoper „Philemon und Baucis" besteht aus zwei reizenden, kurzen Sätzen, die sich in ruhigem Geleise bewegen und, schon dem gegebenen kleinen Orchesterraum entsprechend, nebst 2 Oboen und Hörnern nur auf ein sehr schwach besetztes Streichquartett berechnet sein mußten. Als eigentlicher Abschluß oder Einleitung in die Handlung mag wohl ein 3. Satz gedient haben, denn beim Aufziehen des Vorhanges „herrscht ein fürchterliches Donnerwetter".

Nr. 2. Ouverture zur italiänischen Oper *Il mondo della luna* ist zusammengesetzt aus einer markigen Introduction zu Act III, einem *Grazioso un poco adagio* als Einleitung zu Act II (»Sinfonia« bezeichnet) und einem Allegretto G-moll $^3/_4$, einer Arie aus demselben Act, die Haydn später Note für Note als Benedictus seiner „Mariazeller Messe" benutzte.

Nr. 3—8 sind die bei Artaria erschienenen *Sei Sinfonie a grand orchestra, opera* XXXV. Nr. 3 (Ouverture zu *L'Isola disabitata*) und Nr. 4 haben kurze Einleitung und gleich 5 und 7 einen langsamen Mittelsatz, bei Nr. 3 ein kurzes Allegretto, Fagott und beide Violinen zusammengehend, das den Charakter stiller Ergebung trägt; bei 4 ein hübsches Andantino mit Violoncell-Solo (mit der Primgeige zusammen), das Thema stark an Mozart mahnend; bei 5 ein längeres Andante, durchaus Flötensolo (Primgeige in der unteren Octav); bei 7 ein ebenfalls längeres Poco adagio, Solo der ersten Oboe unisono mit der ersten Geige. Die Allegro- oder Presto-Sätze sind durchaus frisch, die Schlußsätze ganz kurz und nur Wiederholungen aus den Vordersätzen. Etwas complicirter ist Nr. 6, Ouverture zur ital. Oper *La vera costanza*, deren Allegretto und Andante dem Anfang der Oper entnommen und nur in anderer Reihenfolge gestellt sind. Nr. 8 die Ouverture zum Oratorium „Tobias" hat nach kurzer Einleitung ein Allegro ohne bemerkenswerthe Einzelheiten.

Das Presto Nr. 9 erschien allerdings als „Ouverture" in Auflagstimmen und für Clavier allein bei Hoffmeister in Wien, sucht aber vergebens den Charakter eines Symphonie-Finale zu verleugnen. Es erfordert eine besonders leichtbeschwingte Ausführung; das Thema, von dem Haydn gar nicht loskommen kann, treibt gleich einem Kobold sein neckisches Spiel. Es muß eine Stunde der glücklichsten Laune gewesen sein, der das von Lebenslust überquellende Ding sein Dasein verdankt. Man sehe nur, abgesehen von der meisterhaften Durchführung, die immer neuen und unerwarteten humoristischen Züge; so der Eintritt der Generalpausen und was nachfolgt; dann die wuchtigen Accorde bis zur Haltung; danach das Tändeln mit dem Motiv, das endlich die Violine, bereits keuchend, nur noch in gedehntem Zeitmaß (in Vierteln) bringt, worauf dann der ganze Chor der Instrumente fortissimo wie um Erbarmen flehend und zwar mit Erfolg aufbegehrt, denn der tolle Elfenspuk nimmt darauf jählings ein Ende.[1]

---

1 Partitur, Auflagstimmen und vierhändiger Clavierauszug erschienen bei Rieter-Biedermann. Im Vorwort setzte ich die Zeit der Ouverture in die 70er Jahre. Sie ist nun in die richtigere Zeit verlegt, wohin sie ihrer feinen und detaillirten Ausarbeitung nach auch gehört.

Nr. 10 und 11 sind endlich wirkliche, als solche gedachte Ouverturen. Nr. 10 zur ital. Oper *Orlando Paladino*, ein kräftiges, aus einem einzigen Satz bestehendes Tonstück. Nr. 11 zur Oper *Armida*, ein zusammenhängendes Ganze, Vivace überleitend nach Allegretto mit Solo für Oboe und Violine unisono und mit Vivace, und einem Siegesruf (Oboen, Fagotte, Hörner) schließend.

Das thematische Verzeichniß zeigt uns unter der Rubrik „Divertimenti" verschiedene Werke, die noch zu ergänzen wären durch eine Anzahl Serenaden, Concertinos, Cassationen für gemischte Instrumente, größtentheils aus den Jahren 1766 bis etwa 1774. Sie sind zum Theil in Haydn's Katalog angegeben, zum Theil in Privatsammlungen erhalten oder auch verschollen. Die noch erhaltenen mehrsätzigen Stücke reihen sich nach Anlage und Werth etwa den früher erwähnten (I. S. 317 ff.) an, ohne gerade unseren Zweck zu fördern und können daher unbeschadet unserer Aufgabe übergangen werden. Die vorliegenden Nummern sind namentlich in Rücksicht ihrer Verschiedenartigkeit von Interesse.

Das Divertimento Es-dur Nr. 1 ist für Horn, Violine und Cello geschrieben und besteht aus einem dreimal variirten Thema sammt Finale. Man sieht schon aus den Anfangstakten, daß hier an den Hornisten tüchtige Anforderungen gestellt werden. Nach der Zeit zu urtheilen, in der das Stück componirt ist (1767), wird dies wohl der uns schon bekannte Thaddäus Steinmüller (I. S. 266) gewesen sein, dessen drei Söhne, später ebenfalls tüchtige Hornisten, das Ehepaar Haydn aus der Taufe hob.[1]

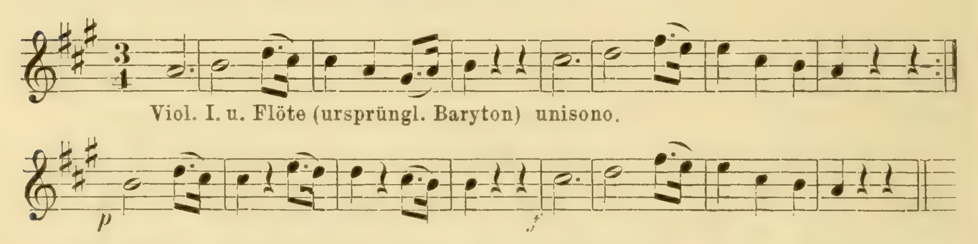
Die 6 Violinsolos (oder Sonaten) mit Begleitung einer Viola (2—7) sind mit Sorgfalt gearbeitet und von größerem Zuschnitt; die Viola ist nicht immer nur begleitend, sondern tritt auch selbstständig und häufig imitatorisch auf. Die Hauptstimme ist mit Verzierungen, Doppelgriffen u. dgl. insoweit ausgestattet, als es der Fähigkeit eines etwas vorgerückteren Spielers entspricht. Jede Nummer besteht aus der dreisätzigen Sonatenform;

---

1 Auf einem Zettel, der dem Autograph beiliegt, schrieb der damalige Besitzer, der ältere Hornist Prinster an den Domherrn Silberknoll in Raab, daß er als Ersatz der versprochenen Sonate dieses Trio schicke, „welches unser seliger Haydn-Papa für einen meiner Vorgänger geschrieben hat".

der erste zweitheilige Satz aus einem breit angelegten Allegro oder Moderato (nur die letzte Nummer hat ein variirtes Andante); der zweite Satz aus einem gesangvollen Adagio (die erste Nummer im Charakter der Sicilienne, die fünfte etwas pathetisch); der letzte Satz aus Tempo di Menuetto, einigemal variirt. Der in diesen 6 Nummern angeschlagene Ton ist fast herb zu nennen; Haydn hatte in dieser Serie vorwiegend den Unterrichtszweck im Auge, dem sie auch vollkommen entspricht.[2]

Die schon früher (I. S. 254) erwähnten 6 Divertimenti für 8 concertirende Stimmen (8—13) erschienen zuerst bei Artaria als op. 31. Sie gehörten ursprünglich (wenigstens 3 davon) zu den größeren Barytonstücken und datiren zwei davon aus dem Jahre 1775. Haydn hat den Baryton hier durch Flöte ersetzt, wobei es nur geringer Veränderungen bedurfte (am häufigsten ist die Flöte eine Octave höher gesetzt). Alle Nummern sind dreisätzig; von mäßigem Umfang, aber nicht gleich in der Anlage. Nr. 2 und 3 haben als ersten Satz ein vollständiges zweitheiliges Adagio und dafür als zweiten Satz ein Allegro. Die Schlußsätze sind meistens variirt. Hervorzuheben sind aus Nr. 1 das kurze aber gemüthvolle Adagio; aus Nr. 2 und 3 der erste, aus Nr. 6 der 2. Satz von ähnlicher Stimmung. In Nr. 2 hat der letzte Satz abermals ein Thema, Allegretto, das den Volkston anschlägt und hübsch variirt ist; nach jeder Variation wird das ansprechende Thema gleich einem Rundgesang wiederholt.



In Nr. 3 folgt dem Adagio ein Allegro, das eher seinen Platz als Finale ausfüllen würde; trotzdem folgt ihm noch ein Presto, das, an sich schon matter, durch seine Stellung doppelt geschädigt ist.

---

2 Die 6 Nummern erschienen bei Artaria u. Co. (*Sei sonate per il Violino, e Viola*), die 1. 4. u. 5. Nummer in Paris und bei André; Op. 93 auch in neuer Ausgabe (*Trios Sonates pour le Violon avec acc. d'Alto.* Ein einzelnes *Arioso con Variazioni*, Violinsolo mit Baß, ist 1768 in Breitkopf's Katalog angezeigt.)

Die Divertimenti stellen an die Ausführenden nur sehr mäßige Anforderungen; selbst die Violinen, die hier vorzugsweise das Wort führen, bringen es zu keinem Glanz; es fehlt überhaupt an anregender thematischer und rhythmischer Erfindung und an der nöthigen Schattirung, was schon bei den einzelnen Nummern, bei der ganzen Serie aber fühlbar ermüdend wirkt.
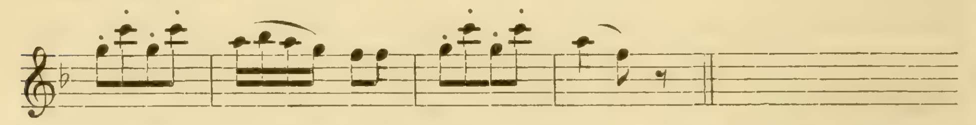
Das Sextetto, Nr. 14, besteht aus 3 Sätzen, in denen alle Instrumente ziemlich gleich in Anspruch genommen sind; das Waldhorn hat einzelne ziemlich schwierige Stellen. Der erste Satz ist der ausgedehnteste; dem etwas matten Larghetto folgt ein kurzer Menuett und zwei ebenso kurze Trios, das erste mit Horn-, das zweite mit Fagott-Solo. Es ist beiläufig eine Gartenmusik, und eine ziemlich trockene, die uns geboten ist; es fehlt so ziemlich alles, was wir in Haydn's Musik suchen, ja selbst der Menuett sammt seinen zwei Satelliten läßt Haydn's Geist vermissen.

Ganz anders repräsentiren sich die im Jahre 1790 vom König von Neapel bestellten 7 Notturni (15—21), welche Haydn in seinen Katalog aufzunehmen vergaß. Es galt hier, demselben Stücke für sein Lieblingsinstrument, die Leier, zu liefern und mögen Haydn wohl auch hier, wie bei den früher bestellten Concerten (die wir noch kennen lernen), Muster und Andeutungen vorgelegen haben, um der Fertigkeit und dem Geschmack des Königs gerecht zu werden. Erstere scheint jedenfalls eine bescheidene gewesen zu sein, auch unterscheiden sich erste und zweite Leier kaum von einander. Selten nur wagen sie sich ohne weitere Begleitung hervor, gehen häufig in Terzen und Sexten zusammen oder folgen einander in zwangloser Imitation. Mit den übrigen Instrumenten verbinden sie sich in mannigfacher Weise. Überall zeigt sich die feine und wählerische Arbeit. Außer der Leier waren Haydn wohl auch die übrigen Instrumente vorgeschrieben und so finden wir denn unter ihnen auch die von ihm selten benutzte Klarinette. Einige dieser Notturni (wie auch der Concerte) hat Haydn in London in den Salomon-Concerten aufgeführt (die Leier durch Flöte und Oboe, die Klarinetten durch Violinen ersetzt). Obwohl Haydn diesmal schon sicherer gehen konnte, da die neue Bestellung auf die Zufriedenheit des Königs deutete, hielt er sich nach zwei Seiten hin reservirt, indem er die ernstere Stimmung sowohl als die heitere in gewissen Schranken hielt und auch der Auffassung nichts außergewöhnliches zumuthete.

Alles ist klar und durchsichtig und ohne tiefere Ansprüche. Obwohl Notturnen eine größere Anzahl Sätze zulassen, hat sich Haydn auch hier auf drei beschränkt, nur in Nr. 1 macht gleichsam als eine Entrata ein Marsch den Anfang. Nr. 2 und 3 haben eine kurze Einleitung in langsamem Tempo. Sind die ersten zweitheiligen Sätze durchschnittlich frisch zu nennen, bewegen sich dagegen die langsamen Mittelsätze in getragenem Gesang mit leichtem Anflug von Melancholie, den aber die Finales gründlich hinwegscheuchen — Sätze mit heiteren, leichtlebigen Motiven, die gleich den Mückenschwärmen im warmen Sonnenstrahl ihr kurzes Dasein rasch noch ausnutzen. Ein einziges Finale, Nr. 5, macht eine Ausnahme, indem es sich auf ein Fugenthema wirft und sammt seinem Gegenthema wacker durchgepeitscht wird. Nr. 2 hat wieder ein Thema, Allegro con brio, das dem Volksliede entsprungen ist:



Ein zweiter, ebenso lebensfroher und zum Schlusse noch rasch hingeworfener Gedanke:



erinnert in seiner Art an ähnliche Sätze aus Haydn's frühesten Werken[3]; getrennt durch fast drei Jahrzehnte spricht aus ihnen dieselbe kerngesunde Natur.

Mit seinen ersten 18 Streichquartetten hatte Haydn seinen Namen rasch im Auslande bekannt gemacht; wie wir gesehen[1], erschienen sie zuerst in Paris, ebenso seine nächsten Serien von je 6 Nummern, dann aber auch in Amsterdam, Berlin, Mannheim und Wien. In diesen Quartetten schon hat Haydn die Sonatenform vollständig zu Grunde gelegt; stetig schreitet er vorwärts und immer concentrirter gestalten sich die einzelnen Sätze, immer selbstständiger bewegen sich die einzelnen Instrumente, gleichzeitig in anregenden Wechsel zu einander tretend.

3 Bd. I. S. 301, Finale der Symphonie Nr. 6.

1 Band I. S. 333.

Haydn arbeitete hier sichtbar mit besonderer Vorliebe; er mußte es wohl selbst schon längst gefühlt haben, daß das Quartett jenes seiner Individualität am meisten entsprechende Gebiet sei, daß er hier alles vereinigen könne, was sich durch ein seltenes Talent, durch Studium, Fleiß und Erfahrung erreichen lasse. Überdies mußte er bald gewahr werden, daß die Pflege dieses Gebietes jeder musikalischen Familie zugute komme. Die Elemente lagen vor, es bedurfte nur der äußeren Anregung, um für dasselbe zu interessiren. So wurde Haydn auf diesem Wege der Schöpfer echter beglückender Hausmusik, wie anderseits seine Symphonien die Gründung und Belebung unzähliger Vereine veranlaßten.

Bei der gleichzeitigen Thätigkeit Mozart's in dieser Richtung lag es nahe, daß man schon damals häufig die Vorzüge des einen auf Kosten des anderen hervorhob, ein Verfahren, das leicht zur Einseitigkeit führt. Man wird Otto Jahn[2] nur zustimmen, wenn er hier so treffend bemerkt: „Jede summarische Gegenüberstellung der beiden Meister erscheint leicht als Über- oder Unterschätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angestellte Vergleichung jedem sein volles Recht widerfahren lassen und die freudige Bewunderung beider rechtfertigen kann." Was Mozart von Haydn's Quartetten hielt und wie er ihnen nachzustreben trachtete, haben wir gesehen, und daß in so manchen Quartetten Beethoven's Haydn als Vorbild erkenntlich ist, darf wohl nicht erst nachgewiesen werden. Studiert hat er ihn gewiß fleißig; es genügt, daran zu erinnern, daß er sich, wie früher (Bd. I. S. 330) erwähnt, eines derselben (Nr. 33) eigenhändig aus den Auflagstimmen in Partitur setzte.

Haydn's Quartette haben nun größtentheils ein volles Jahrhundert überdauert. Um solche Lebenskraft recht zu verstehen, dürfen wir nur auch hier wieder jene Componisten in's Auge fassen, deren Werke längst verschollen sind und selbst das Ende des vorigen Jahrhunderts nicht einmal erlebten. Es sind deren weit über hundert, die zum Theil mit ganzen Serien genannt werden, von denen wir unter den bekannteren namhaft gemacht finden[3]: Leopold Hofmann, Kirmayr, Aspelmayer, Boccherini,

---

2 Mozart, Band II. S. 178.

3 Als Verlagsorte sind der Reihe nach genannt: Paris, Amsterdam,

Francisconi, Karl Stamitz, Kospoth, Vanhal (42 Quartette in 7 Serien), Kammel, J. C. Bach, Ign. Fränzl, Gossec, d'Avaux, Giordani, St. George, Lolli, Cambini, Cannabich, Zimmermann, Misliweczek, d'Ordonez, Kerzelli, E. W. Wolff, Capuzzi, Manfredini, Paisible, Wenzel Pichl, Paisiello, Ant. Rosetti, Pleyel (39 Quartette), Silvère Müller, Franz Neubauer.

Den ersten 18 Quartetten Haydn's [4] sind zwei einzelne, Es-dur und D-moll (Nr. 19 und 20) anzureihen [5]. Ersteres stammt allerdings noch aus früher Zeit und ist schon 1765 unter verschiedenen Divertimenti angezeigt. Haydn mochte wohl keine Gelegenheit gefunden haben es passend unterzubringen; daß er es nicht verloren wissen wollte, bezeugt der Umstand, daß er, wie schon erwähnt (I. S. 258), es als „ein nicht gestochenes Quartett" anführt. Über dasselbe ist das Nöthige schon früher (Bd. I. S. 343) gesagt. — Aber auch das zweite Quartett, D-moll, obwohl spät erschienen und noch heute nach Nr. 44 (unserer Reihenfolge) eingeschaltet, gehört seinem Gehalt nach zu den obigen Quartetten. Es erschien zuerst in Wien bei Hoffmeister in höchst primitiver Ausgabe und mag wohl Haydn dem Andrängen der gerade im Aufblühen begriffenen Verlagshandlung in der für ihn bequemsten Art durch ein halbvergessenes Quartett sich entledigt haben.[6] Wir erkennen übrigens in demselben in der sicheren Anlage, knappen Form und Ausnutzung der Motive den ganzen Haydn *in nuce*. Dem thematisch hübsch gearbeiteten ersten Satz folgt ein kurzer Menuett sammt Trio, ein kleines anspruchsloses Adagio und ein ebenso kurzes Presto. Diese viersätzige Form ist fortan beibehalten, doch bildet der Menuett erst später fast regelmäßig den dritten Satz.

Die Quartette erscheinen nunmehr in Serien zu 6 Nummern.

London, Mannheim, Lyon, Frankfurt a. M., Offenbach, Wien, Haag, Florenz. Berlin, Speyer.

4 Siehe Bd. I. S. 334.

5 Breitkopf's Katalog führt in den Jahren 1766—84 noch 3 vereinzelte Quartette an, über die nichts bekannt ist und die auch nicht von ihm bestätigt sind, wie so manche in Abschrift auf Haydn's Namen circulirende Quartette.

6 Die beiden Quartette erschienen bereits in der hier angenommenen Reihenfolge (nach den ersten 18) in der *Collection Sieber* als *livre* IV. und war also jenes in Es, Nr. 19, denn doch gedruckt. Handschriftlich existirt es auch als Trio auf der k. Bibliothek in Berlin.

In der zunächst folgenden Serie (21—26)[7] ist in den ersten und dritten Sätzen das Überwiegen der ersten Violine auffallend, die meistens stimmführend und häufig concertirend auftritt, so namentlich in den ersten Sätzen von Nr. 21, 22, 24, dann in den dritten Sätzen aller 6 Nummern, die sogar vor dem Schlusse auf der Fermate mit Triller und in 22 mit ausgeschriebener verzierter Cadenz geschmückt sind. Da alle Violinconcerte Haydn's in jene Zeit fallen, mag dies seine Vorliebe für die Primgeige begreiflich machen.[8] Es ist ihr aber auch schöner Gesang zugewiesen, so in den dritten Sätzen von Nr. 21, 22 und 23, der in 22 selbst pathetischen Charakter annimmt. Zu den hübscheren Menuetts gehören jene in Nr. 21 und 22; die Trios haben, wie schon in den früheren Quartetten, meistens einen aparten Zug. Die letzten Sätze haben knappe Form und sind in der leichtbeschwingten, lebensfrischen Weise Haydn's gehalten; namentlich in 26, in dem der ganze Satz aus einem kurzen fröhlichen Wettlauf mit dem Sechszehntel-Motiv besteht; das ganze Quartett, dessen erster Satz ebenfalls voll Leben ist, scheint übrigens einer früheren Zeit anzugehören. In Nr. 22 ist das Thema mehr compact und greifen auch die einzelnen Stimmen mehr ein.

Auch in der nächsten Serie (27—32)[9] ist die reiche Verwendung der ersten Violine vorherrschend; hier namentlich bewegt sie sich auch häufig in der höchsten Lage, im hohen b und c und auch an verzierten Cadenzen fehlt es nicht. Reiche concertartige Figurirung und selbst Doppelgriffe bieten die dritten Sätze in Nr. 30 (Adagio) und 32 (Largo). Besonders in dem gehaltvollen Satze von Nr. 31 (Adagio) ruht das Hauptgewicht auf der Primgeige, die hier meistens recitirend gewissermaßen eine dramatische Scene ausführt. Von den ersten Sätzen hat Nr. 30 einen mehr ernsten, gemessenen Charakter; Nr. 31, ein zum öffentlichen Vortrage mit Vorliebe gewähltes Quartett, hat den meisten Schwung und findet sich hier auch der bis jetzt ausgedehnteste Durchführungssatz.

---

7 Siehe S. 43. Diese Quartette erschienen zuerst in Paris als *oeuvre* IX.

8 So ist auch in den von Mozart in Wien im J. 1773 componirten Quartetten die erste Violine stimmführend, wenn auch nicht als Soloinstrument behandelt.

9 Siehe S. 49. Auch diese Quartette erschienen als *oeuvre* XVII zuerst in Paris, als op. IX in Amsterdam.

Auch in dieser Serie sind die Menuetts dem zweiten Satze zugewiesen; zur ersten Violine treten nun schon die anderen Stimmen nicht bloß accordisch sondern selbstständig auf, zuweilen imitatorisch wie in Nr. 27.

Von den dritten Sätzen ist der in 27 (Adagio) annähernd im Charakter der Sicilienne gehalten; kühne Ausweichungen finden sich in 29 (Adagio). In 30, dem bis jetzt ausgeführtesten Satze, und 32 sind alle Instrumente reich ausgeschmückt. Die letzten Sätze zeigen sämmtlich eine mehr und mehr freie Bewegung der Stimmen, die das Hauptthema aufgreifen oder in einzelnen Motiven an dasselbe anklingen und diese wieder unter sich verarbeiten. Mit Ausnahme von Nr. 30, das mehr ernst auftritt, tragen alle letzten Sätze einen lebensfrohen Charakter; jener in 31 entspricht dem besonderen Werth der vorhergehenden Sätze.[10]

An Haydn's vorliegender, äußerst feiner und sorgfältiger Handschrift dieser 6 Quartette (er nennt sie auch jetzt noch Divertimenti) erkennt man, wie ungemein sicher er, nach reiflicher Überlegung, in der Arbeit zu Werke ging. Wohl liegen Beweise vor, daß er mit den nöthigen Skizzen und Entwürfen vorarbeitete, aber in der Ausarbeitung läßt sich kaum eine Correctur nachweisen. Mit den gestochenen Auflagstimmeu verglichen zeigt die autographe Vorlage in allen 6 Quartetten zahlreiche Abweichungen, die hier anzuführen uns zu weit führen würde.

Irgend ein Umstand mag Haydn veranlaßt haben, einmal auch in seinen Quartetten die Fuge besonders zu bevorzugen. Vielleicht wollte er damit dem schon damals ihm gemachten Vorwurf entgegen treten, daß er zuviel „tändle" und daß er damit „die Kunst herabwürdige". So griff er denn in der nächsten Serie (33—38)[11] frischweg zum feierlichen Contrapunkt, verwendete ihn aber auch gleich im Finale dreier Nummern in verschiedener Gestalt: in 34 mit vier, in 37 mit zwei, in 38 mit drei Subjecten. Unwillkürlich zogen auch die anderen Sätze von der Strenge an und so erhielt die ganze Serie einen mehr ernsten Charakter. „Die großen Quartette" — unter dieser Bezeichnung waren sie dann

10 Diese 6 Quartette erschienen auch als Violinduette arrangirt, op. 102 in 2 Heften bei N. Simrock.

11 Siehe S. 67. Diese Quartette erschienen ebenfalls in Paris, *oeuvre* XX, dann in Berlin bei Hummel, op. 16.

auch jedem Musiker und Dilettanten geläufig. Interessant ist namentlich die Verwendung des Hauptmotivs in Nr. 37, F-moll, das wir auch in Händel's „Messias" (2. Theil, Nr. 4 »*And with his stripes we are healed*«), im Oratorium „Joseph" Schlußchor „Hallelujah"!, aber in Dur) und in Mozart's „Requiem" (*Kyrie eleison*) wiederfinden. Bei aller Kunstentfaltung bewegen sich diese Sätze doch frei und ungezwungen und bieten uns bei der gleichen Betheiligung aller Stimmen in Wahrheit ein „Viergespräch".[12] Auch der erste Satz in 37 ist besonders ernst gehalten; im Adagio ist die höchst interessante Figurirung der stark beschäftigten Primgeige zu beachten; ebenso in 33 der erste Satz durch seine durchsichtige, lichtvolle Gruppirung der Stimmen; der dritte Satz, As-dur 3/8, bildet hier ein durch alle Stimmen harmonisch engverbundenes Ganze. In Nr. 34 hat der zweite Satz, Adagio C-moll, einen energischen und dramatischen, fast herben Charakter, der sich schon in den vier Anfangstakten entschieden ankündigt und dem das gesangvolle zweite Thema mild entgegentritt. Der Satz macht auf der Dominante Halt und geht zum Menuett über, in dem die erste Violine abermals zum hohen c hinaufsteigt. Menuett und Trio bilden auch in 36 und 38 den dritten Satz; beide sind hier sehr kurz gehalten, doch läßt es der in 38, *Allegretto alla Zingarese*, trotzdem an Humor nicht fehlen. In Nr. 36 zeichnet sich der erste Satz durch wohlthuende Färbung aus, in etwas melancholischer Stimmung folgt der zweite Satz; der letzte eilt rasch pulsirend vorüber. Gerber sagt in seinem Lexikon über diese Serie: „Von dieser Nummer an erscheint Haydn in seiner ganzen Größe als Quartetten-Komponist". Zmeskall von Domanovecz, dem Haydn diese sogenannten „Sonnenquartette"[13] in der im J. 1800 revidirten Ausgabe widmete, ist derselbe, den auch Beethoven durch Zueignung seines F-moll-Quartetts op. 95 auszeichnete.

Einen bedeutenden Fortschritt zeigt die nun folgende Serie (39—44)[14]; sie ist dem Großfürsten Paul gewidmet und die Quartette heißen daher kurzweg „die Russischen". Sie sind auch

---

12 Auch in den gleichzeitig von Mozart componirten 6 Quartetten tritt die contrapunktische Arbeit in den Vordergrund.

13 Vergleiche S. 67.

14 Siehe S. 189. Diese Quartette erschienen mit schönem und sorgfältig gestochenem Titelblatt zuerst bei Artaria in Wien (Verlagsnummer 26 u. 27).

unter dem Beinamen »*Gli Scherzi*« bekannt, da in allen sechs Nummern ein Scherzo, mit Beibehalt des 3/4-Taktes, den Menuett vertritt, in den ersten vier Nummern als zweiter, in den anderen als dritter Satz. Nr. 39 und 40 erfüllen in kleinstem Raume ihre Aufgabe als Scherzando. In 39 bedient sich Haydn, wie auch später, des Doppelklanges gleicher Töne auf wechselnden Saiten. Reizend ist auch das Trio, H-dur, auf ein einziges kurzes Motiv gebaut, das theils in Gruppen zu zweien, auf- und absteigend, theils imitirend auftritt. Als Ganzes sei hier Nr. 41 hervorgehoben, das zu öffentlichen Aufführungen häufig benutzte sogenannte „Vogelquartett", aus dessen erstem Satze man ganz wohl die sehnsuchtsvollen Laute der Nachtigall und das muntere Gezwitscher sonstiger Vögel herausdeuten mag. Haydn selbst vermag sich von diesem harmlosen Spiel nur schwer zu trennen, indem er sogar eine kurze Coda anhängt. Ein wundersamer zweiter Satz folgt, der aber als Scherzo kaum gelten kann. Will man aber das erste Bild hier übertragen, so paßt dies weit eher auf das sehr knappe Trio, das nur von den zwei Violinen als eine Art Zwiegespräch ausgeführt wird. Der Hauptsatz aber hat einen durchweg noblen Zug, noch gehoben durch die eigenthümliche Führung des Basses. Der dritte Satz, Adagio 3/4, dürfte als Hymne zur Verherrlichung der Waldruhe gelten, der feierliche Gesang bei der Wiederholung nur mäßig verziert, dem leichten Windeshauch vergleichbar, der in der Mittagshitze den Blättern Kühlung zufächelt. Im Schlußsatz bringt der Kukuk neues Leben und alle Waldgenossen antworten. Munter fliegen die einzelnen Motive von Stimme zu Stimme, nach einander, gegen einander, zu zweien, zu dreien (alles mit gesprungenem Bogen). Ein zweites Thema stellt sich ein, diesesmal in gebundener Melodie und nach Ungarn hinweisend. Und wieder beginnt der Bogen zu springen, die Motive zu flattern; noch eine Haltpause, ein Forte-Ansatz, dann verliert sich der ganze Waldesspuk leise verhallend — ein Glanzstück für tüchtige Geiger.

Von den noch übrigen ersten Sätzen ist Nr. 42 mehr ruhig gehalten, 43 und 44 dem Charakter eines lebhaften Finale entsprechend. Der dritte Satz in 42, Largo Es-dur, athmet Ruhe, der melodische Theil ist leicht verziert, wobei die erste Violine wieder ihr hohes *c* aufsucht. Der zweite Satz in 44, Andante D-moll, hat breiten Gesang. Die letzten Sätze von 40, 42 und

44 zeigen den ganzen Haydn in seiner hellen fröhlichen Weise; Nr. 44 scheint, wie das ganze Quartett, älteren Ursprungs. Der letzte Satz in Nr. 40, Presto 6/8, hat noch etwas apartes: gegen Schluß treten unerwartet vier Takte Adagio auf und folgt dann wieder ein humorvolles Spiel mit dem Thema, von Generalpausen unterbrochen. Eine Abweichung von den heiteren Finales zeigt Nr. 43, ein Allegretto im Styl der Sicilienne, viermal variirt und unterbrochen durch ein Presto. Reichardt[15] sagt von diesen Quartetten und den 6 bei Hummel als op. 18 erschienenen Symphonien:[16]

„Diese beiden Werke sind voll von der originälsten Laune, des lebhaftesten angenehmsten Witzes. Es hat wohl nie ein Komponist so viel Eigenheit und Mannigfaltigkeit mit so viel Annehmlichkeit und Popularität verbunden als Haydn: und wenig angenehme und populäre Komponisten haben auch zugleich einen so guten Satz wie Haydn ihn die meiste Zeit hat. Es ist äußerst interessant Haydens Arbeiten in ihrer Folge mit kritischem Auge zu betrachten. Gleich seine ersten Arbeiten, die vor einigen zwanzig Jahren unter uns bekannt wurden, zeigten von seiner eigenen gutmüthigen Laune: es war da aber meistens mehr jugendlicher Muthwille und oft ausgelassene Lustigkeit, mit oberflächlicher harmonischer Bearbeitung; nach und nach wurde die Laune männlicher, und die Arbeit gedachter, bis durch erhöhte und gefestete Gefühle auch reiferes Studium der Kunst, und vor allem des Effektthuenden, der reife originälle Mann und bestimmte Künstler sich nun in allen seinen Werken darstellt. Wenn wir auch nur einen Haydn und einen C. Ph. E. Bach hätten, so könnten wir Deutsche schon kühn behaupten, daß wir eine eigene Manier haben und unsere Instrumentalmusik die interessanteste von allen ist".

Karl Friedrich Cramer[17] sagt von derselben Sammlung:

„Diese Werke werden gepriesen, und könnens auch nicht genug, in Absicht der allereriginellsten Laune, und des lebhaftesten angenehmsten Witzes, der darinnen herrscht. Ich weiß, daß Bach in Hamburg, der, so weit er auch im gemeinen Leben von lieblosem, strengen, verwerfenden Richten geringerer Talente als der seinigen sich entfernt, natürlicher Weise doch sehr ecklen Gaumens ist, über diese Werke von Haydn, besonders da Schick und Triklir sie so vortrefflich vortrugen, seine äußerste Zufriedenheit bezeugt hat."

In der dem König von Preußen gewidmeten Serie (45 bis 50)[18] finden sich alle bisher errungenen Vorzüge, die wir in Haydn's Quartetten bewundern, vollkommen ausgeprägt vereinigt:

---

15 Musikalisches Kunstmagazin 1782. S. 205.
16 Siehe themat. Verzeichniß Nr. 43. 31. 36. 41. 42. 45.
17 Magazin der Musik 1783. S. 259.
18 Siehe S. 223. Sie erschienen gleichzeitig mit der Berliner Ausgabe (op. 29) bei Artaria. (Verlagsnummer 109.)

vollendete, für die ganze Kunstgattung mustergültige Form; Unmittelbarkeit und Vielseitigkeit, prägnanter klarer Periodenbau, Gleichberechtigung aller Stimmen, kunstvolle thematische Arbeit, unerschöpfliche melodische Erfindung, vertiefter Ausdruck, Witz, originelle geistreiche Laune, gepaart mit männlichem Ernst. Es ist wohl zu beachten, daß Haydn, wie wir sahen, kurz zuvor Mozart's Quartette, die dieser ihm dann dedicirte, kennen gelernt hatte. Hätte es bei Haydn überhaupt einer Anspornung bedurft, so hätte deren Vortrefflichkeit genügt, ihn aufzumuntern, so unmittelbar nach diesen auch seinerseits sein bestes Wissen und Können einzusetzen. Die ersten Sätze schon lassen alle oben genannten Vorzüge erkennen; besonders gilt dies von Nr. 46, dem längsten Satz dieser Serie, mit seinem stramm gehaltenen, im Durchführungssatz contrapunktisch vortrefflich verwertheten ersten Thema, seinem gesangvollen zweiten Thema und der klaren, jede Stimme berücksichtigenden Führung. Würdevoll, mehr ernst in der Stimmung sind die ersten Sätze von Nr. 47 und 48 (die erste Violine steigt nun schon bis ins d) und Nr. 50, mitunter an Mozart mahnend, während 49 mehr humoristisch gehalten ist. Die zweiten Sätze haben durchaus gesangvolle, zarte Melodie, ruhigen und sinnigen Charakter, mitunter von sanfter Melancholie angehaucht. Es sei wenigstens das Andante, A-dur $^2/_4$, von Nr. 48 hervorgehoben, das in seinem Dur- und Moll-Wechsel ein Bild wechselnder Stimmung, von Klage und frommer Ergebung widerspiegelt, von denen eine die andere zu bekämpfen sucht. Auch dem Menuett und Trio ist der heitere Himmel abhanden gekommen; der Ausdruck ist unerbittlich streng. Dies gilt noch mehr vom letzten Satz, der sich zur ernsten Fuge flüchtet, dessen Thema in wenigen Noten unsagbare Klage ausspricht und von dem die Anfangsnoten bei jedem neuen Eintritt wahrhaft einschneidend eingreifen. Kurz vor dem Schlusse wiederholen je zwei Stimmen noch ergreifender die wehmuthsvolle Klage, steigert sich der Schmerz, bis endlich Stimme um Stimme zum letztenmale ermattet ihr Leid austönt. Wo bist du hingerathen, guter, kinderseliger Haydn!

In dieser Serie kommt der Menuett wieder zu seinem Recht als dritter Satz und behauptet diesen Platz auch in der nächsten Serie. Die Menuetts in 46 und 47 haben mehr scherzoartigen Charakter und ist der zweite Theil ungewöhnlich erweitert (8 zu

42, 12 zu 45 Takten). Letzterer hat interessante Ausweichungen und spannt noch vor dem Schlusse die Erwartung durch zwei Haltpunkte. In 50 wird das Interesse durch erfinderische Wendungen gesteigert; wie Vogelflug giebt sich das zu Grunde liegende Motiv, während ein zweites an den Wachtelschlag mahnt. Hier ist einmal auch der zweite Theil des Trio, mit interessantem Orgelpunkt, bedeutend verlängert (12 zu 42 Takten). In den letzten Sätzen der Nummern 45—47 und 49 zeigt sich Haydn so recht im heiteren, frischen Lebenselement; in unerschöpflichen Wendungen weiß er hier ein Thema in Rondoform wiederzubringen. In Nr. 46 überrascht uns ein an die „Zauberflöte" erinnerndes Motiv der drei Damen („auf Wiedersehn"). Das Finale von Nr. 50 ist auf den oben schon erwähnten Effekt gleichklingender Töne auf wechselnden Saiten berechnet, ein Scherz, den zum Schlusse sogar drei Instrumente gleichzeitig ausführen, während nur der Baß sich eigensinnig in die Tiefe verliert. Man hat diesem Quartett wegen dieser harmonisch quakenden Absonderlichkeit den Beinamen „Froschquartett" beigelegt.

Die zwei letzten Serien aus dieser Zeit (51—56, 57—62) sind dem uns schon bekannten Großhändler und Kunstfreunde Tost gewidmet.[19] Es läßt sich aus ihnen beiläufig dessen Spielweise und Geschmack errathen. Jedenfalls war er ein tüchtiger Violinspieler, der sich gerne als Solist hervorthat und sich auf seine Fertigkeit in der höchsten Lage etwas zugute hielt. In ersterem Falle hielt sich Haydn an jene früheren Quartette (21 bis 32), in denen die Primgeige mehr concertirend auftritt, verband aber damit die seitdem erreichte Selbstständigkeit des Quartettsatzes, so daß auch die übrigen Stimmen entsprechend berücksichtigt sind, obwohl man ihm auch da noch vorhielt, daß er „fast alle Hauptgedanken oder concertirende Stellen der ersten Violine gegeben und die übrigen Instrumente größtentheils nur zur Begleitung benutzt habe. Einem Haydn müßte es doch wohl wenig Mühe verursachen, wirkliche Quartette zu schreiben". Auch warf man ihm gleichzeitig vor, „daß seine Ausweichungen vielleicht hin und wieder zu frappant seien" (folgt als Beispiel eine solche von C nach As-dur, in Nr. 52) und würden dadurch

19 Siehe S. 229. Beide Serien erschienen zuerst in Wien *Au Magasin de Musique* auf Pränumeration als op. 59 u. 60 und 64 u. 65.

„auch angehende Tonsetzer — um ihren Arbeiten eine gewisse Neuheit und Originalität zu geben — zu ähnlichen ästhetischen Fehlern verleitet".[20] Für hohe Lagen hatte Haydn fleißig Sorge getragen, denn er geht noch über die schon früher erwähnten Töne hinaus bis zum viergestrichenen *es*.

Gehen wir zunächst auf die Serie Nr. 51—56 und auf deren erste Sätze über, so finden wir hier die Oberstimme allerdings häufig dominirend; hoch interessant durch Schwung, feine Züge und kunstvolle thematische Arbeit sind 52—54; Nr. 55 hat ausnahmsweise ruhige und gemessene Bewegung, das Thema in Dur und Moll variirend. Um so lebhafter tritt Nr. 56 auf, dessen Hauptthema alle Stimmen gleichzeitig angeben; ein zweites Thema tritt dann im Baß in schneidiger Kraft wirksam entgegen, das ebenfalls alle Stimmen aufnehmen. In den zweiten Sätzen von 52 und 53 hält sich die Primgeige gleichsam improvisirend auf gleicher Höhe; in 52, Adagio C-moll, nimmt die zweite Violine das sehr ernste Thema des ersten ab, während diese in reicher Ausschmückung ihren Weg fortsetzt; der an sich kurze elegische Satz endigt mit Halbschluß auf der Dominant. Noch elegischer, romantischer tritt das Largo, A-dur 3/4, in 53 auf,[21] dessen ergreifender Ausdruck sich im Mittelsatz, A-moll, noch steigert. Der ganze Satz mit seinem tiefen Gefühlsleben bietet namentlich der ersten Violine reiche Gelegenheit zu künstlerischem Vortrag. Nahezu hundert Jahre sind verflossen, seit diese beiden Sätze entstanden sind, aber die Zeit ist machtlos an ihnen vorübergeeilt. Dem trefflich gearbeiteten Satz von 54 folgt ein nicht minder werthvolles Adagio, D-dur 2/4, in dem sich alle Stimmen in mannigfacher Verwendung zu einem kunstvollen Ganzen vereinigen. Als Gegensatz zu dem langsamen Satz von Nr. 55 hat dieses einzige Mal in der Serie der zweite Satz ein Allegro, ebenfalls in F-moll und mit leidenschaftlich erregtem Charakter.

---

20 Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. CXI., Stück I. 1792. S. 121.

21 Von befreundeter Seite wurde ich darauf aufmerksam gemacht, daß der Anfang an Zumsteeg's Ballade „Die Büßende" erinnert. Die rhythmische Gliederung ist allerdings anders; es heißt dort:

Hört ihr lie=ben deut=schen Frau=en

Gleich zu Beginn tritt der Satz kräftig, energisch auf; nach den ersten 16 Takten mit F-moll-Schluß folgen zwei Takte Generalpausen, um auf einen gewaltsamen Ruck vorzubereiten, denn das Thema tritt nun unmittelbar in Ges-dur auf und wendet sich dann nach As-dur (der Parallel-Tonart von F-moll), welcher Gang sich im zweiten Theil im entsprechenden Wechsel der Tonart wiederholt. Der Satz geht dann zur Fuge über, das Grund-Motiv als Subject aufnehmend, bis der Baß auf C, der Dominant, als Orgelpunkt Posto faßt, über dem sich die erste Violine in weitem Bogen ausbreitet; der Ausgang folgt dann in F-dur. Der zweite Satz von 56 bringt ein ruhig ernstes Thema, zweimal variirt und melodisch sanft abschließend.

In den Menuetts ist meistens die erste Violine stimmführend; im Trio von 51 hat das Violoncell ein Solo in Achtelbewegung. Im Trio von 52, C-moll, erscheint eine merkwürdige Stelle (Takt 4—8), die sich wohl nur dahin erklären läßt, daß man das als Dissonanz erscheinende *es* als orgelpunkthaltende Mediant gelten läßt. Der graziöse Menuett in 53 bildet einen merklichen Contrast zu dem vorhergehenden Largo. Im Trio von 54 mag Haydn die Absicht gehabt haben, seinen offenbar für die oberen Regionen der E-Saite schwärmenden Primgeiger endlich einmal ergiebig zu befriedigen; wenn er ihn dagegen am Schlusse gleichsam als Strafe auf die schwindelnde Höhe der G-Saite verbannt, so ist dies ein drastischer Zug von Humor, der Haydn ja stets so eigen war.

In den letzten Sätzen herrscht wieder ungetrübter Frohsinn, namentlich in Nr. 56 lebt und webt es in allen Stimmen. Der rollenden Sechszehntel-Figur stellt sich noch ein heiterer, alle Sorgen verscheuchender Gesang entgegen, wie solcher auch in den frühesten Quartetten und Symphonien erscheint. Eigenthümlich ist Nr. 52 aufgebaut: wir haben zuerst einen breiten Gesang der ersten Violine; der Satz erscheint dann auch in Moll, schließt auf der Dominant ab und nun folgt ein Presto, C-dur 2/4, das so unvermittelt gleich einer Vision auftritt. Wie Elfenreigen tobt es in wilder Hast ohne einen Moment der Ruhe in fortlaufender Bewegung an uns vorüber, wobei sich namentlich ein wie vorwärts drängendes kurzes Motiv mit der einschneidenden Viertelnote bemerkbar macht. Und wiederum tritt es auf, da plötzlich mit einer charakteristischen Wendung vom Sextaccord der ersten

Stufe auf den Quintsextaccord der Dominant erstarrt das Bild wie durch Zauberschlag gebannt. Der feierliche Gesang erklingt wieder, verhallt leise und wie im Nebel erlischt das Traumbild.

Die Serie Nr. 57—62 steht in ihrem Gesammtwerthe, besonders in Erfindung und interessanter thematischer Arbeit auf gleicher Höhe mit der vorhergehenden. Von den ersten Sätzen hat Nr. 57 einen vorzugsweise mehr kräftigen, 62 einen weichen Charakter; 58 ist reich an Motiven; 60 hat einen frischen, blühenden Zug wie das ganze sehr beliebte Quartett überhaupt; 61 ist voll Wärme und flüssiger Gesangsführung. Bei den zweiten Sätzen finden wir wieder den Menuett zweimal vertreten; in 57 mit kräftigem, in 60 mit allerliebst neckischem Zug. Nr. 58 und 59, zwei langsame Sätze, bestehen jeder aus einem einzigen, mit Melismen reich versehenen Gesangsthema für die erste Violine, wobei wohl die vielen Halb- und Ganzschlüsse etwas ermüden. Eines der schönsten Adagios hat Nr. 61, A-dur 3/4, Innigkeit und seligen Frieden ausströmend; der Vortrag verlangt hier besondere Zartheit. Das Andante in 62, B-dur 3/4, ist für alle Instrumente lohnend durch gebundene Schreibweise und wird gehoben durch einen kräftigen Mittelsatz in Moll mit stimmführender erster Violine. Als dritten Satz hat Nr. 57 ein behaglich sich wiegendes Allegretto scherzando, dessen Thema in den Variationen abwechselnd auf alle Instrumente übergeht. Der Menuett in Nr. 58 hält eigensinnig das kleine Motiv des zweiten Taktes fest; im Trio ist die stimmführende Violine durchaus in hoher Lage und geht in 62 sogar bis *es*. In dem als dritter Satz dieser Serie einzigen Adagio in 60 hat die erste Violine einen volksthümlichen Gesang, abwechselnd variirt und im Accompagnement von den anderen Instrumenten in voller Thätigkeit unterstützt. Von den Schlußsätzen, sämmtlich Presto, zeichnen sich 57 und 60 namentlich durch äußerst munteres und frisches Leben aus. Ein Glanzstück für virtuosen Vortrag ist das fast ohne Unterbrechung in Sechszehntel-Bewegung staccato dahinstürmende Presto in Nr. 61; es schließt in seiner Mitte einen Fugensatz in der gleichen Bewegung ein. Paganini soll durch diesen Satz zu seinem *Moto perpetuo* angeregt worden sein. Das elfte der ersten 18 Quartette[22] bringt als letzten Satz einen Vor-

22 Band I. S. 340.

läufer dieser allbeliebten Nummer. Das letzte Presto, Nr. 62, ist voll Witz und Laune und kerngesundem Frohsinn; kurz vor dem Schlusse überrascht uns Haydn auch noch durch einen seiner liebenswürdigen Scherze und nimmt dann rasch Abschied.[23]

Von Haydn's Concerten für Streich- oder Blasinstrumente seien zunächst seine Violin-Concerte erwähnt, von denen zwei eigens für seinen Primgeiger, Luigi Tomasini, geschrieben sind: Haydn's Katalog giebt 3 Concerte an, die aber alle verschollen sind. Außer diesen giebt es 6, von denen 4 nach geschriebenen Stimmen in Partitur vorhanden sind. Sie bestehen aus den üblichen Sätzen, Allegro, Adagio und Finale (eines mit Tempo di Menuetto). Der erste Satz zerfällt in die herkömmlichen 3 Hauptabschnitte; zur Begleitung dient das Streichquartett (einmal mit 2 Hörnern). Das Soloinstrument ist bei einigen besonders reich ausgeschmückt mit Doppelgriffen, Trillern, aber mit mehr Lauf- als Passagenwerk; Tutti und Solo wechseln in der gewöhnlichen Weise. Obwohl noch Traeg's Katalog (1799) 3 Concerte in geschriebenen Auflagstimmen ankündigt,[1] scheinen sie doch schon früher als veraltet außer Gebrauch gewesen zu sein.

Wurde Haydn wohl zumeist durch seinen Liebling Tomasini zu Violinconcerten angeregt, so fand dies noch weit mehr bei dem in Esterház vorzüglich vertretenen Violoncell statt. Hatte er doch in Weigl, Küffel, Marteau und später in Kraft ausgezeichnete Solospieler. Es sind zwar in Haydn's Katalog nur 3 Celloconcerte verzeichnet, doch kündigt Breitkopf noch 3 weitere an, von denen sich wenigstens eines (Nr. 5) erhalten hat.

---

23 Es sei schon hier bemerkt, daß als Curiositäten zwei angeblich von Haydn componirte Quartette existiren. Eines, nur auf losen Saiten zu spielen (*Non tangendo digitis cordas*) ist für 3 Violinen und Vcll. geschrieben und besteht aus 7 Nummern. Das andere, als „Kunstquartett" betitelt, ist in der gewöhnlichen Besetzung, besteht aus Adagio und Fuge-Allegro und hat jedes Instrument auch andere Takt- und Tonart. So bestimmt auch die Tradition dieses Quartett Haydn zuschreibt, so ist es doch thatsächlich von A. André componirt und erschien bei André in Offenbach unter dem Titel »*Poisson d'Avril*« als op. 22 in Partitur und Stimmen in 2. Auflage.

1 Der Auctions-Katalog von Breitkopf & Härtel (1836) enthält sogar 12 Concerte.

Zur Begleitung dient das Streichquartett (einmal auch mit 2 Hörnern). Der erste Satz ist ziemlich lang, nicht uninteressant und von fast energischem Ausdruck; das Violoncell ist reichlich bedacht und über demselben ist theilweise auch die Violine selbstständig geführt. Der 2. Satz, Adagio, H-moll, drückt ebenfalls Energie aus, dagegen ist das Finale matt; es verläuft zu gleichförmig und bietet dem Soloinstrument zu wenig. Diese Concerte scheinen sich noch weniger als die obigen verbreitet zu haben; Traeg's Katalog nennt kein einziges. Das größte Concert (Nr. 9) ist auch das einzige, das sich bis auf unsere Tage erhalten hat.[2] Der Unterschied gegen die früheren Concerte ist ein bedeutender. Das Soloinstrument hat mehr Schwung, Eleganz, ist reicher ausgestattet und auch mit dankbarer Cantilene bedacht, die Instrumentirung ist gewählter und wirksamer. Das Adagio, A-dur $^2/_4$ (wohl mehr Andante), ist von hübscher Haltung, nicht tief aber voll Adel. Der letzte Satz, Allegro $^6/_8$, hat die gewöhnliche Rondoform, die Stimmung ist leicht und heiter, etwa wie bei der Mehrzahl der Mozart'schen Schlußsätze seiner Clavierconcerte.

Haydn's Katalog führt auch ein Concert für den Contrabaß an, das aber spurlos verschwunden ist.

Unter den Concerten für Blasinstrumente ist Flöte und Waldhorn vertreten. Haydn's Katalog hat nur ein einziges Flötenconcert, das aber verloren ging; ein zweites aus den 70er Jahren bietet keinen Anlaß zur Besprechung. Waldhornconcerte führt Haydn in D und Es (für 2 Hörner) auf. Beide gingen verloren; letzteres ist noch von Traeg angezeigt. Ein drittes von Haydn unerwähntes wurde schon besprochen (I. S. 230). Ein viertes Concert (Nr. 11) für das 2. Waldhorn ist bei Breitkopf (1781) und Westphal (1783) angezeigt und existirt in Partitur nach den vorhandenen Stimmen. Die 3 Sätze sind von mäßigem Umfang; das Adagio zählt zu den besseren. Ein größeres Concert für die Trompete, das letzte Concert überhaupt, das Haydn geschrieben, wird uns erst in den 90er Jahren beschäftigen.

Diese Rubrik beschließen jene 5 Leier-Concerte, die Haydn für den König von Neapel schrieb (siehe S. 222). Auch

---

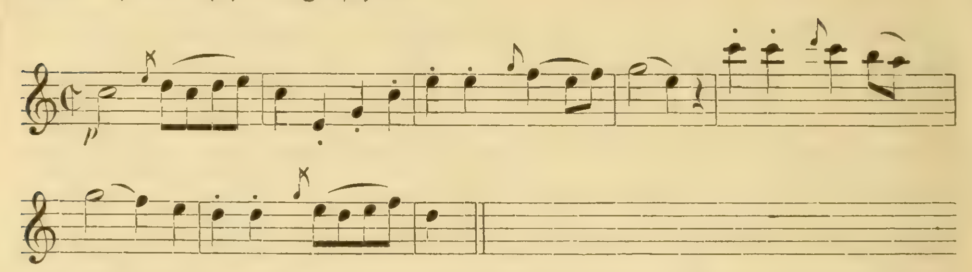
2 *André, nouvelle édition.* Op. 101. *La Partie de Piano arr. par G. Goltermann; la Partie de Violoncelle revue et doigtée par R. E. Bockmühl* (mit 2 Cadenzen von C. R.)

hier mögen ihm, wie bei den Notturni, Vorlagen zur Orientirung gedient haben. *Concerto per la Lira organizzata* ist jedes einzelne von Haydn betitelt; in seinem Katalog aber sind sie ebenso wie die Notturni vergessen. Was Fertigkeit und Geschmack betrifft, scheint sich Haydn den Besteller als einen „für einen König" ganz annehmbaren Liebhaber vorgestellt zu haben. Die Concerte halten im Durchschnitt die mittlere Stimmung fest; sie sind eher heiter als ernst, die Auffassung leicht, die Ausführung ebenso. Einige Sätze stehen, gleichsam als ein Fühler, an Gehalt höher. Die an sich gewiß glückliche Zusammenstellung der Instrumente ist immer dieselbe. Eigentlich concertirendes wird man wenig finden, am wenigstens bei den Hauptstimmen den beiden Lyren; hauptsächlich werden ihnen die Gesangstellen zugetheilt, häufig begleitet von den Violinen; doch kommen auch Terzen und Sextgänge und leichte Imitationen vor. Nur selten wagen sie sich der Begleitung ganz zu entschlagen und wenn sie als Cadenz auf der Dominant einen Doppeltriller riskiren, scheint ihr Ehrgeiz vollauf befriedigt zu sein. Offenbar war es dem König mehr darum zu thun, sich als Mitspieler an dem Treiben um sich herum zu unterhalten als selber glänzen zu wollen.
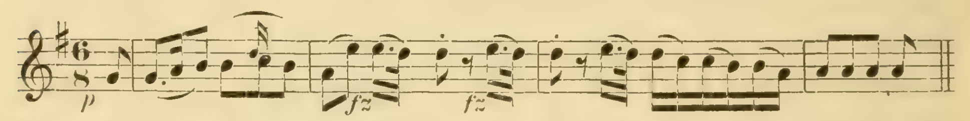
Jedes Concert hat ordnungsmäßig seine 3 Sätze. Der erste (nicht zweitheilige) Satz ist frisch und stramm gehalten, häufig mit Mozart'schen Wendungen. Am bedeutendsten ist Nr. 2, ein an Motiven reicher, wie aus einem Guß geschriebener Satz, der selbst symphonischen Charakter hat. Das wohlbekannte Motiv von Nr. 1 spannt wohl unsere Erwartung, aber statt der gehofften Durchführung, wie wir dies in einer früheren Symphonie gesehen (I. S. 302), erscheint es, gleichsam um uns nur zu foppen, nur noch einmal knapp vor dem Schlusse. Auch hier begegnet man wieder Mozart, diesmal mit einem Motiv aus der Ouverture zu »*Così fan tutte*«, ein Motiv das bei Haydn auch in der Symphonie Nr. 50 vorkommt.

Die Mittelsätze sind die schönsten; hier hat sich Haydn offenbar selbst genügen wollen. Nr. 1, Andante 6/8, hat den Charakter der Sicilienne; wir haben den Satz schon in der Symphonie Nr. 59 kennen gelernt. Interessant ist es zu sehen, wie Haydn den Satz für den reicheren Rahmen einrichtete: die beiden Lyren sind auf Violine und Oboe vertheilt, die Hörner sind mehr beschäftigt, die beiden Violen sind auf eine reducirt, der Fagott

ist neu hinzugesetzt. Nr. 2, Allegretto, ist eine Romanze von etwas soldatischem Zuschnitt:



wie S. 275 erwähnt hat Haydn diesen Satz später in seine Londoner sogenannte „Militär-Symphonie“ aufgenommen und nur einen entsprechend kräftigen Schluß hinzugefügt. Nr. 3, Andante $^6/_8$, ist äußerst zart und anmuthig; ebenso Nr. 4 und 5, die beide sehr sauber gearbeitet sind; aus Nr. 5, Andante, spricht besonders eine weiche, fast melancholische Stimmung.
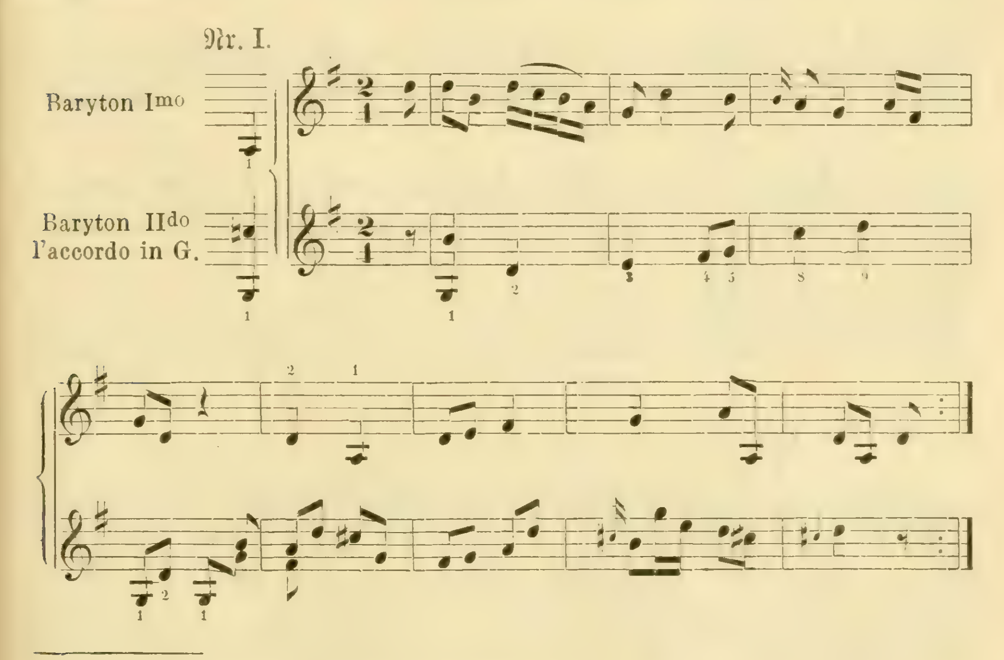


In den letzten Sätzen fliegen die heiteren Hauptmotive wie im Ringeltanz dahin, in 2 Nummern (3. und 5.) plötzlich von Adagio unterbrochen, in Nr. 4 in lustigen Jagdrythmen sich tummelnd (wohl eine Aufmerksamkeit für den König, den gewaltigen Nimrod). Im Ganzen genommen bewegen sich diese Schlußsätze stark auf der Oberfläche und wirken ermüdend und einförmig. Nr. 1 hat Haydn, wie wir gesehen haben, zur Symphonie Nr. 59 benutzt.
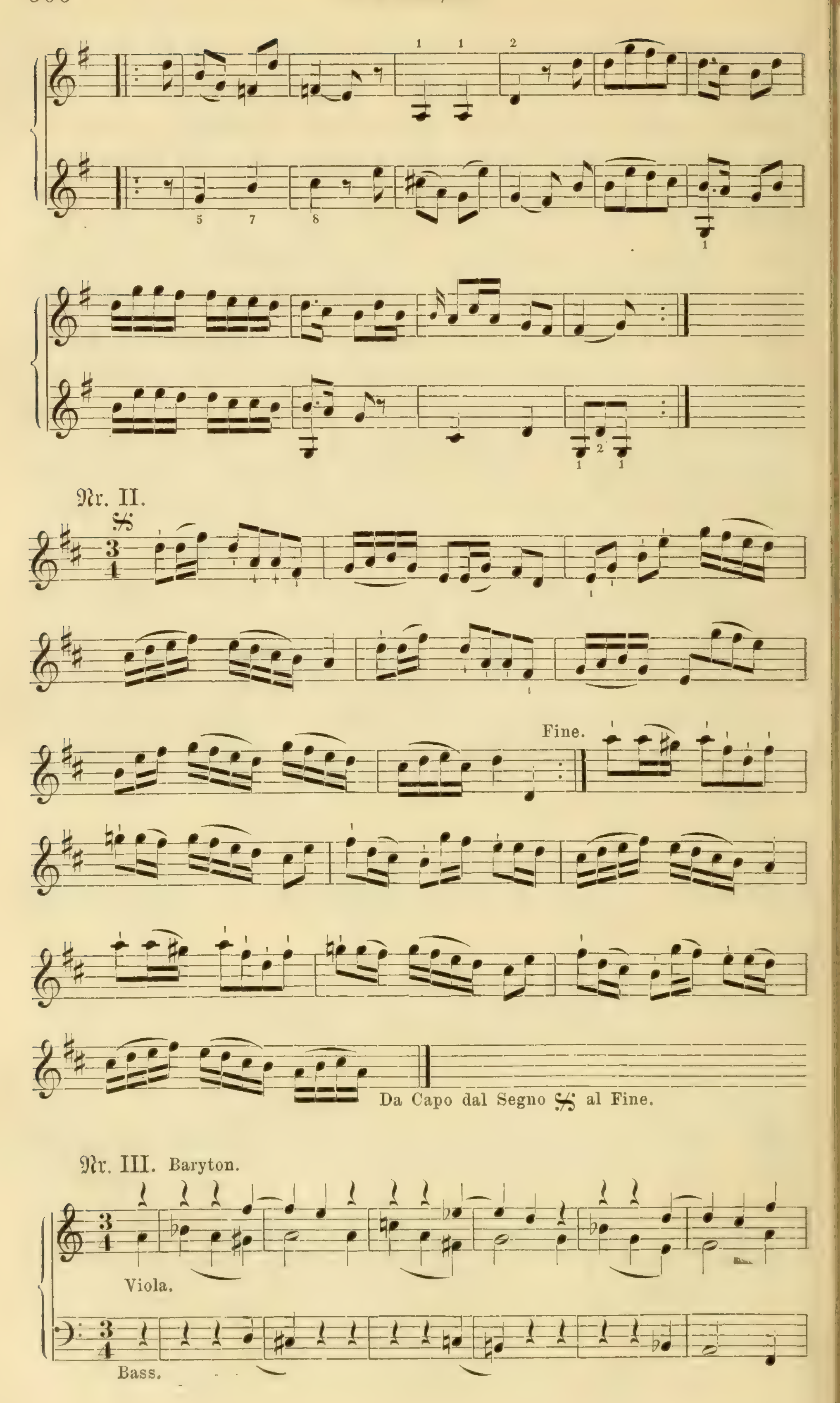
Über das Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus Esterházy, wurde bereits ausführlich gesprochen; ebenso über Haydn's Compositionen für dieses Instrument, und sei hier auf jene Abschnitte verwiesen.[1] Die weitaus größere Anzahl dieser Compositionen fällt in die Zeit nach 1766 und liegen noch Autographe bis 1775 vor, wahrscheinlich auch die letzten derartigen Werke von Haydn. Wenn man nur allein die große Anzahl meistens dreisätziger Divertimenti für Baryton, Viola und Baß betrachtet, die stete Abwechselung der einzelnen Nummern und Sätze, die auch hier erstaunliche Erfindungsgabe, die sehr

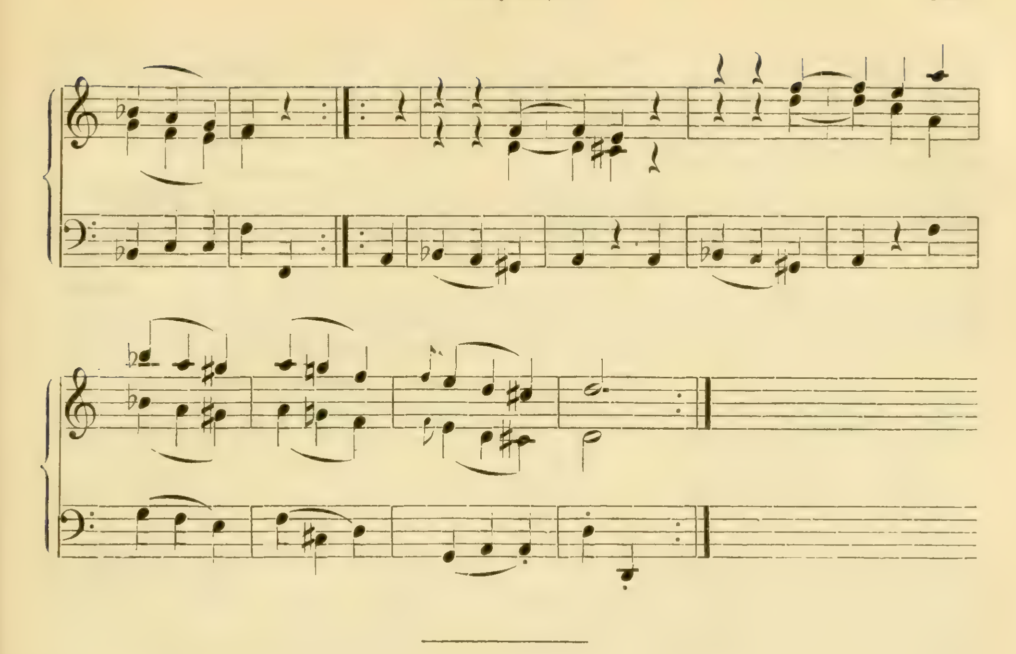
1 Band I. S. 249 ff. und 254 ff.

sorgfältige thematische Verarbeitung wird man, es sei dies hier wiederholt betont, staunen müssen, daß Haydn's Genius solcher Aufgabe nicht endlich erlag, daß er im Gegentheil im Stande war, sich nur um so frischer den größeren Arbeiten hinzugeben. Aber gerade an diesen Arbeiten in kleinerem Rahmen, deren Masse jeden minder Begnadeten für höhere Zwecke lahm gelegt hätte, scheint er jene Sicherheit, jenen Vorausblick und jenes nicht genug zu schätzende Maßhalten, welche Eigenschaft insbesondere wir an allen seinen Werken schätzen, sich errungen zu haben. Wie Haydn wenigstens einen kleinen Theil dieser Stücke verwerthete, wurde schon nachgewiesen[2]; weiteres wird in dem vorbereiteten thematischen Verzeichniß der Werke Haydn's seinen richtigeren Platz finden. Hier seien noch wenigstens einige Bruchstücke thematisch angegeben, auf die früher (I. 254) hingewiesen wurde. Nr. 1 ein Duett, Moderato, für zwei Baryton (*Duetto 2do in G. per il Pariton primo e Pariton secondo*, das einzige erhaltene dieser Stücke) als Beispiel der Compositionsart für dieses Instrument. 2. Polonaise aus einem größeren, aus 7 Sätzen bestehenden Divertimento für Baryton, Viola und Baß (eins der wenigen Beispiele dieser Art bei Haydn). 3. Menuett-Trio, als Beispiel, welch' hübsche Sätze diese anspruchslosen Divertimenti enthalten.
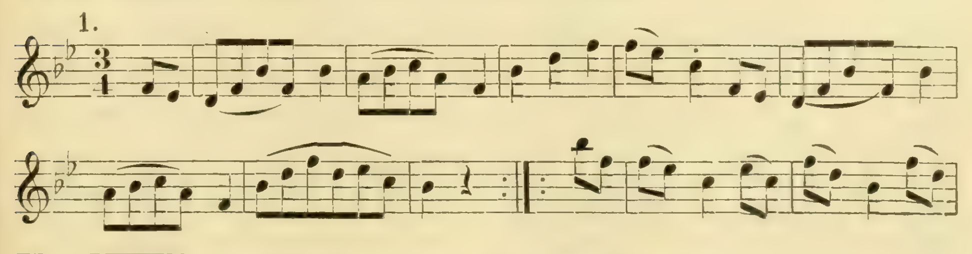


2 Siehe Band I. S. 256, Anm. 47.
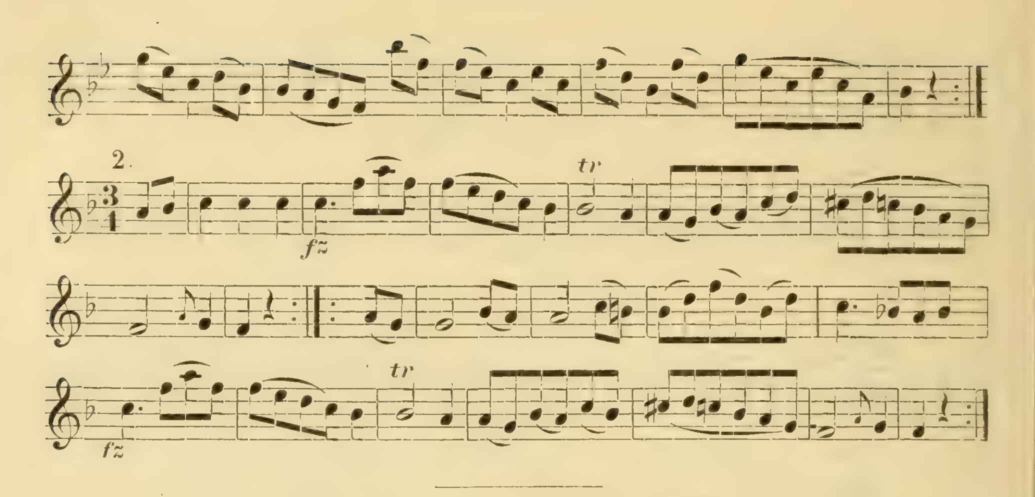

Nr. II.
Fine.
Da Capo dal Segno al Fine.
Nr. III. Baryton.
Viola.
Bass.



Über die Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und Haydn's Betheiligung an derselben wurde wiederholt gesprochen.[1] Die Menuette Haydn's, die wirklich für den Tanz geschrieben waren, unterscheiden sich wesentlich von jenen in seinen Symphonien, Quartetten und sonstigen Werken; sie sind leichtbewegter und munterer, während jene mehr kräftig und in den Trios feiner gehalten sind. Sie sind theils für ganzes Orchester, theils für 2 Violinen und Baß geschrieben und meistens auch für Clavier arrangirt. Menuetts und Trios sind in der Regel zweitheilig zu je 8 Takten. Dasselbe gilt auch von den Allemanden, doch wechselt hier mit jeder Nummer auch die Tonart. Das beste in dieser Musikgattung hat Haydn erst in den 90er Jahren geschrieben. Aus jenen Tanzheften, die bis jetzt hier erwähnt wurden, seien wenigstens 2 Nummern als Beispiel angegeben. Nr. 1 ist aus Six Allemandes für vollständiges Orchester; Nr. 2 aus XII Menuets.



1 Bd. I. S. 102, 327; II. S. 152, 205, 220, 249.



Während sich Haydn im Symphonie- und Quartettfach zu so ungeahnter Höhe erhob, blieb er auch in der Claviercomposition nicht unthätig, obwohl er hier gegen Mozart, in dem Virtuose und Componist vereinigt war, zurückstand. Die Entwickelung der Claviertechnik war durch Ph. Emanuel Bach nach den Grundsätzen der von seinem Vater ausgebildeten Applicatur begründet und zunächst von Mozart und Clementi weitergeführt worden. Ihre eigene Virtuosität hatte auch wesentlichen Einfluß auf ihre Compositionen, indem sie die Erweiterung aller Mittel der Technik denselben nutzbar zu machen verstanden. Das Augenmerk Haydn's, dessen Individualität, wie schon erwähnt (I. 354), diese Richtung nicht zusagte, war dagegen mehr auf die Composition selbst, auf die Abrundung und Gedrungenheit der Form und die Vortheile thematischer Arbeit gerichtet, und daß er, nachdem er die ersten Schwierigkeiten überwunden hatte, auch auf diesem Wege siegreich vordrang, werden wir bald sehen. Die Namen jener Componisten, die früher mit ihm gleichzeitig im Clavierfache thätig waren, haben wir kennen gelernt (I. 348); einige davon, wie Birk, Gruner, reichen noch in unsere mittlere Periode. Unter den besseren, die nun hinzutreten, sind in der Sonate hervorzuheben: Giov. Marco Rutini (Florenz, 1774), Joh. Gottfried Eckard (Riga, 1773), Joh. Christian Bach (London), C. W. Podbielski, Organist in Königsberg (1780 und 83), E. W. Wolf (1779—84), Eckhardt (Paris), Joh. Gottfr. Vierling, Organist in Schmalkalden (1781), Franz Xav. Rigler, Professor der Musik in Preßburg (1781), Benedict Friedr. Zink, herzogl. Hofmusikus in Schwerin (1783) sowie die Wiener Com-

ponisten: Mozart, die beiden Hofclaviermeister Jos. Steffan und Kozeluch, Wagenseil und Vanhal.

Wir wissen wohl, daß Haydn sich die Anschaffung auch der späteren Werke Ph. Emanuel Bach's, den er stets dankbar als sein Vorbild anerkannte, angelegen sein ließ[1] und daß er dann auch mit jenen von Clementi bekannt wurde.[2] Ob er jedoch auch nur den kleinsten Theil der oben genannten, für ihre Zeit nicht unbedeutenden Componisten in ihren Werken kennen lernte, ist sehr fraglich. Er hätte dazu wohl kaum die Zeit gehabt, denn außer Erfüllung seiner Amtspflicht hatte er auch im Clavierfach genug zu thun, Schüler, Dilettanten und speculative Verleger zu befriedigen. Ein Einfluß der genannten Componisten ist auch nicht wahrzunehmen und selbst Em. Bach gegenüber ging Haydn in der Sonate bald selbstständig vor, erweiterte und vertiefte deren Sätze, ihnen zugleich eine einheitliche Stimmung wahrend, und übertraf ihn durch festgegliederten logisch sich entwickelnden Aufbau derselben, gab ihr die von da an bleibende Form und wußte sie obendrein durch eine glückliche Beimischung von Volksthümlichkeit anziehend und fesselnd zu machen. Obwohl schon seinen früheren Claviercompositionen besonders eine übersichtliche Anlage und Klarheit eigen ist, gewinnen doch auch hier dieselben nun an Bedeutung durch bestimmten Ausdruck, abgerundete Gestalt und inneren musikalischen Gehalt, welch letzterer, wie gesagt, entschädigen muß für den Mangel an fesselnder Spieltechnik. Letzterer Umstand mußte ihm in erhöhtem Grade im Concert fühlbar werden, so daß er hier zu rechter Zeit abbrach und sich mehr dem von ihm lang vernachlässigten Trio zuwendete.

Wenden wir uns zunächst der auf Kuhnau zurückzuführenden, auch der Symphonie und dem Quartett zu Grunde liegenden Sonate zu. Die Anforderungen an den Bau derselben sind bekannt; ihre dreisätzige Form wurde endlich maßgebend, selten noch wurde sie auf zwei beschränkt, später aber auch auf vier ausgedehnt. Dem lebhaften ersten Satz als dem eigentlichen

---

1 „Nebst dem bitte ich auch mir die letzten 2 Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu übersenden" (Brief an Artaria, 1788, 16. Febr.).

2 „Für die Claviersonaten von Clementi sage ich verbundensten Dank, sie sind sehr schön. Sollte der Verfasser in Wien seyn, so bitte bey Gelegenheit demselben mein Compliment" (Brief an Artaria, 1783, 18. Juni).

charakteristischen Theil der Sonate folgt der langsame Mittelsatz von ruhigem, ernstem Ausdruck, öfters mit variirtem Thema und diesem der mehr heitere Schlußsatz, häufig in variirter Rondoform oder im Menuetttempo. Der erste Satz, als die Sonatenform im engeren Sinn bezeichnet, beruht auf der Gliederung der Hauptmotive des ersten Theils und der Durchführung derselben im zweiten Theil. Wir unterscheiden im 1. Theil einen Haupt- Übergangs- und Seitensatz; im 2. Theil einen Durchführungs- Haupt- Seiten- und Schlußsatz und in analoger Weise im 2. und 3. Satz der Sonate dieselben unterscheidenden Abgrenzungen.

Unter den 28 vorliegenden Sonaten finden wir 7 Nummern nur auf 2 Sätze beschränkt und unter diesen nur eine einzige (Nr. 1) aus früher Zeit (1767); erst nach 9 Jahren und später folgen die übrigen. Ausgesprochen langsame erste Sätze haben nur 2 Nummern (13., 23.); von den Mittelsätzen haben nur 2 einen Menuett (8., 12.), ein Scherzando kommt nur einmal vor (17); der Menuett ist in den letzten Sätzen 6mal vertreten und meistens variirt. Die Mittelsätze stehen theils auf gleicher Stufe mit dem Hauptsatz (9mal); theils in der Unter- (7mal), theils in der Oberdominant (2mal) oder in der Paralleltonart (2mal) oder großen Unter-Mediante (2mal). — Vortragszeichen findet man bei Haydn in den Sonaten wie anderwärts nur wenige, höchstens ab und zu ein p., f., fz.; er überließ dergleichen dem Urtheil und Geschmack des Spielers. Als Verzierungszeichen erscheinen ~ (Pralltriller oder Schneller), ~ (halber Mordent), ∾ (Doppelschlag). Nur zweimal äußert sich Haydn in Briefen an Artaria über diesen Punkt und rückt dem Stecher zu Leibe. Bei [Notenbeispiel] bringt Haydn darauf, daß der Stecher den Doppelschlag genau über den Punkt stelle und diesen also nicht allzu nahe an die Note; statt dem *tr*, den der Stecher eigenmächtig mit ~ vertauschte, besteht Haydn darauf, daß dies geändert werde „dan das erste bedeutet einen Triller, meines aber einen halben Mordent“.

Haydn's Sonaten haben sich bis heute in unzähligen neuen Auflagen in Haus und Familie eingebürgert. Tausenden und aber Tausenden wurden sie der Grundstein ihrer Ausbildung, was um so mehr überraschen muß, wenn man dabei in Anschlag bringt, daß durch die immense Vervollkommnung unserer Claviere auch die Spiel- und Compositionsart eine entsprechende Veränderung er-

fahren mußte. Worin liegt nun der Zauber, der dieser Erscheinung inne wohnt? Es ist abermals der hier aufgehäufte Reichthum an Ideen, die gesunde mitunter selbst herbe Kraft, die jeden Satz durchdringt und ihn wie gemeißelt hinstellt, die Sicherheit in der Ausführung, die leicht faßliche kunstvolle Anordnung der Haupt- und Nebensätze und die thematische ungekünstelte Arbeit, die auch den Laien fesselt. Die Freudigkeit des Schaffens, die aus den Werken spricht, trägt sich unwillkürlich auf den Spieler über und willig folgt er hier dem ernsteren dort dem fröhlicheren Zug und der humoristischen Laune. Letzteres gilt besonders von den Schlußsätzen, in denen Mozart nachsteht, der aber dagegen in den Mittelsätzen eine Anmuth und Lieblichkeit entfaltet, die Haydn wohl einigemal durch Ernst und selbst Pathos ersetzt, sich aber gerade hier, vom Clavier beeinflußt, wie beengt fühlt, wo er doch an derselben Stelle in der Symphonie und im Quartett sich unerschöpflich zeigt in reizender Melodie, und eine zauberhafte, gemüthstiefe Grundstimmung zu entfalten weiß.

Wir haben schon gesehen, daß die meisten Sonaten der mittleren Periode in Serien erschienen sind, so die Nummern 4 bis 6[3] (1774, zusammen mit 3 Sonaten mit Violinbegleitung)[4]; 7—12 (1776); 16—20 und 3 (1780 und 1771); 21—23 (1784); 24—26 (1786). Sie alle verfolgen mehr oder minder einen musikalisch-pädagogischen Zweck.[5] Unter die Sonaten mit an Gehalt gleichebenbürtigen Sätzen sind etwa 8 Nummern (3, 14, 15, 19, 21, 24, 25, 28) zu zählen. Von den übrigen ist entweder der erste oder letzte, selten der Mittelsatz hervortretend. Unter den ersten Sätzen seien 11 Nummern (3, 15, 17, 19, 21 bis 25, 27, 28) hervorgehoben. Nr. 3 fällt durch ihren beredten Ernst und die gedrungene Ausarbeitung auf, denen man die frühe Entstehung (1771) kaum zugeben möchte. Nr. 15, wohl eher als Allegro moderato zu nehmen, hat einen kräftigen weit aus-

---

3 Nr. 5 u. 6 sind jene Sonaten, in denen Haydn in der englischen periodischen Schrift *The European Magazin* 1784, Oct. 6 beschuldigt wurde, Ph. Em. Bach's Stil copirt oder vielmehr carikirt zu haben. (Siehe Bd. I. S. 138 f.; C. H. Bitter: C. Ph. Em. und W. Fr. Bach, II. S. 105.)

4 Siehe themat. Verzeichniß Nr. 1—3.

5 Über die 4 früheren siehe Bd. I. S. 351 f. Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 21. 33. 34. 22.

spannenden Zug; ebenso dessen Schlußsatz, Presto, ein ausgesprochenes Scherzo von gesundem echt Beethoven'schem Humor[6]; Ernst und Würde spricht aus Nr. 17; so feierlich das erste Motiv in Moll auftritt, so sanft wirkt es als Seitensatz in Dur benutzt; doch die Regung ist nur vorübergehend — der Ernst kehrt wieder und gegen Schluß nimmt der Satz fast dramatische Haltung an.[7] Nr. 21 ist eine reizende Idylle, vorübergehend nur leicht getrübt durch den Seitensatz im G-moll; beide Sätze sind ebenso hübsch variirt. Auch das Presto dieser zweisätzigen Sonate harmonirt mit dem lieblichen Bilde; auch hier zeigen sich Wölkchen im Seitensatz E-moll mit seinem intensiven Synkopenbau, fast an die Schäferin mahnend, deren sorgloses Herz plötzlich von Zweifeln beunruhigt wird. In Nr. 22, dessen Hauptthema erst im 8. Takte eintritt, ist ein energischer Ausdruck festgehalten, nur hin und wieder etwas abgedämpft. Auch dem Schlußsatze, an sich ein Kleinod von trefflicher thematischer Durcharbeitung, ist derselbe Charakter, wenn auch in anderer Weise, aufgedrückt. Nr. 24 bringt uns knapp vorm Schlusse beider Theile eines jener volksliedartigen Themas, deren wir in den Symphonien öfters begegnet sind; im 2. Theil löst sich das Thema in der Haupttonart cadenzartig auf; der Schlußsatz schließt sich dem ersten einheitlich an. Nr. 27 ist bemerkenswerth durch die besonders hervortretende instructive Richtung; beide Theile bestehen fast nur aus Läufen, Terzen- und Octavengängen. Mit Nr. 28 sind wir wie mit einem Schlag der Schule entrückt; man fühlt sogleich Haydn's erhöhte Stimmung, da die Sonate „blos auf ewig" für seine Freundin Frau von Genzinger bestimmt war. Energie, Entschlossenheit ist der Grundzug der Sonate, deren thematische Arbeit den vollendeten Meister bekundet. Die Mittelsätze haben entweder einen breit angelegten, getragenen und viel verzierten Gesang, meistens über gebrochenen Accorden (Nr. 6, 9, 16, 20), milden Ernst (5, 13, 14), ruhige Haltung durch gebundene Schreibweise (3, 26), thematische Durchführung (2, 25) oder dienen nur als überleitende zum Theil hochpathetische Inter-

6 Diese Sonate erschien erst 1805 bei Breitkopf & Härtel als op. 93.

7 S. Bagge hat auf eine auffallende Stelle aufmerksam gemacht, daß nämlich Takt 10 im 2. Theil des ersten Satzes, wie es die Combination erheischt, die Noten im oberen System eine Terz tiefer (his, dis, gis) zu setzen sind (Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1867. S. 259).

mezzi (10, 14, 18), sind aber auch durch Menuett und Trio vertreten (7, 8, 12). Nr. 17 ist das einzige Scherzando, das ein und dasselbe Motiv mit dem ersten Satze von Nr. 20 gemeinschaftlich hat, was Haydn, wie wir gesehen (S. 173), „mit Vorbedacht" gethan, um „den Unterschied der Ausführung" zu zeigen, d. h. wie man mit ein und demselben Gedanken einen verschiedenen Charakter ausprägen könne. Ob ihm dies wirklich gelang? Als Scherzando wird man den Satz kaum hinnehmen; auch gegen die beidemalige Bezeichnung Allegro con brio sträubt sich das harmlose Thema, das viel mehr einem Allegretto entspricht. Das schöne Adagio von Nr. 28 haben wir besonders zu beachten. Es ist weit ausgesponnen; Haupt- und Seitensatz werden variirt; ein kurzer harmonisch interessanter Mittelsatz sorgt für den nöthigen Wechsel der Schattirung, Cadenz und Schlußsatz verleihen weiteren Schmuck. Es ist dasselbe Adagio, das Haydn 1790 für Frau v. Genzinger eigens neu zu der schon fertigen Sonate componirt hatte und derselben aufs allerbeste anempfiehlt „es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei Gelegenheit zergliedern werde, es ist etwas mühsam, aber viel Empfindung" (vergl. S. 29). Die Sonate gefiel der Freundin „überaus wohl", nur wünschte sie, daß Haydn die Stelle mit dem Überschlagen der Hände abändern möchte, „weil ich solches nicht gewöhnt bin, so kömmt es mir schwer an".

Unter den letzten noch nicht erwähnten Sätzen, in denen meistens die Rondoform vorherrscht, neigen sich mehrere der ernsteren Richtung zu oder zeichnen sich durch flüssige und auch contrapunktische Arbeit aus. Dahin zählen Nr. 3, wo wir bereits die eben erwähnte Anwendung des Überschlagens der Hände antreffen und 19, das sich mit seinen Vordersätzen gut abrundet. So auch Nr. 25 und 26, von denen ersteres ebenfalls dem mehr ruhigen, gelassenen Ton seines Vordersatzes sich anschmiegt, während 26 darin den seinigen noch weit überragt. Durch ungezwungene contrapunktische Arbeit heben sich Nr. 23 und 27 hervor. In Menuettform treten auf Nr. 10 (mit Variationen), Nr. 17 (Men. und Trio), 5, 9, 13, 28 (mit Tempo di Menuetto). Letztere sorgfältig ausgearbeitete Nummer schließt die Sonate für Frau von Genzinger würdig ab. „Wunderbar aber ist es (schreibt ihr Haydn), daß eben das letzte Stück von dieser Sonate den nemlichen Menuett und Trio in sich enthält, was Euer Gnaden in

Ihrem letzten Brief von mir forderten." — Zu den lebhaften, heiteren und frischen Finalsätzen gehören 8 Nummern (2, 4, 6, 7, 11, 14, 16, 18). Nr. 2 schließt eine Sonate ab, die noch in Autograph existirt und in mancher Hinsicht, in Zeichen und Noten, von den gedruckten Ausgaben abweicht, namentlich gilt dies von den langen und kurzen Vorschlägen, vom *tr* und ∾, von gebundenen und abgestoßenen Noten und zahlreichen Abänderungen in Noten und Accorden. Der Mittelsatz ist mit Andante bezeichnet; im 2. Theil des ersten Satzes, dem noch stark der sogenannte Alberti'sche Baß anhaftet, ist Takt 33 ganz zu streichen ꝛc. Die Oberstimme ist noch im Sopranschlüssel und die ganze Sonate, offenbar als Dedication bestimmt, wahrhaft kalligraphisch schön geschrieben mit andauernder Wiederholung aller sonst durch Abkürzungen angegebenen Notengruppen.

Einen grellen Contrast zu dem vorangehenden kurzen, eher zu einem Drama einleitenden Largo in Nr. 18 bildet das lebensfrohe Presto, ein Rondo mit einem jener Hauptthemas, die Haydn so geläufig waren. Humoristische Laune, musikalischer Witz und Humor offenbaren sich besonders in den letzten Sätzen der Nummern 8, 12 und 20: Nr. 8 ein neckisches Presto mit 5mal variirtem Thema; 12 ein scherzoartiges Presto voll drolligen Humors; besonders aber 12 und in noch erhöhtem Grade 20, welches auffallend genug gegen das vorhergehende, mit veralteten Figuren und Verzierungen überladene Adagio absticht. Dieses Prestissimo scheinen sich im Haupt-, Seiten- nnd Durchführungssatz, kurz überall, die ausgelassensten Kobolde zum Tummelplatz ihrer übermüthigen Spiele ausersehen zu haben. Dasselbe gehört der 5. Sonate jener Serie an, die Haydn für die von ihm hochgeschätzten Schwestern v. Auenbrugger, deren Beifall ihm „der allerwichtigste" war, geschrieben hatte (vergl. S. 173). Bemerkenswerth ist es, daß Haydn, um die Serie zu completiren, bei der 6. Nummer zu einer längst schon componirten Sonate (Nr. 3) zurückgriff und sie also selbst für werth genug hielt, diese ihn so nah berührende Sammlung in befriedigender Weise abzuschließen.

Gleichzeitige Recensionen über Haydn's Sonaten finden sich nur sehr wenige vor. Über die 1774 erschienenen 6 Sonaten (4—6 und 1—3 der Sonaten mit Violine) lesen wir:

„Wir können den Freunden des Klaviers obige Sonaten als sehr angenehme und unterhaltende Stücke empfehlen. Die starke und originelle Laune, die in des Verfassers neuen Quattros und Quintettos herrscht, findet man hier nicht, aber sehr viel angenehme Laune und unterhaltenden Witz.“[8]

Über die Sonate Nr. 15, die erst 1805 erschien:

„Diese Sonate erscheint wirklich zum erstenmal im Publikum, sie ist aber wahrscheinlich aus sehr früher Zeit dieses Meisters, und vielleicht als Gelegenheitsstück für Jemand geschrieben gewesen, der als Klavierspieler noch wenig geübt war und doch etwas von Haydn spielen wollte. Sie besteht nur aus zwey Sätzen: aus einem einfachen, singbaren Andante, wie deren mehrere in Haydns früheren Klaviersonaten stehen, und aus einem Finale, das die schönen Blüthen des heiteren Humors und dabey der tiefen Kunst, wie sie in den besten späteren Stücken dieser Art sich reich und üppig entfaltet haben, wie in kleinen Keimen, aber dem nur einigermaßen geübten Auge unverkennbar, darlegen. Wenn sonach das Werkchen wenig geübten Spielern zunächst zu empfehlen ist, hat es doch auch etwas anziehendes für ernsthaftere Kunstfreunde.“[9]

Reichardt[10], der Sonaten von Ph. Em. Bach, Georg Benda, E. W. Wolff, N. G. Gruner, J. G. Vierling und Haydn als die ihm wichtigsten unter den im vorigen Jahre (1781) erschienenen anführt rühmt an den Haydn'schen 6 Sonaten (16—20, 3) „die originelle männliche Laune“. Gerber sagt später in seinem Lexikon der Tonkünstler höchst genügsam über diese und die 2 vorhergegangenen Serien: „Diese 18 Solos sind das angenehmste, womit sich ein Klavierliebhaber unterhalten kann“.

Ausführlicher spricht sich Cramer[11] über die 3 bei Boßler in Speier als op. 37 erschienenen Sonaten (21—23) aus:

„Diese Sonaten sind in einem andern Geschmack gearbeitet, als die bisherigen dieses berühmten Mannes, sind aber nicht weniger schätzenswerth. Die erste aus G-dur ist eigentlich nur ein kurzer sehr melodischer Satz, wovon jeder Theil 8 Takte hat. Dann folgt das Mineur aus G-moll. Beide werden hierauf auf vortreffliche Art variirt. Das letzte Presto aus G-dur ist eben so bearbeitet. In den Variationen herrscht der feinste Geschmack. Die 2. Sonate aus B-dur ist ein Meisterstück in ihrer Art, so wie das letzte Allegro molto. Die dritte aus D-dur hat auch ihren Mineur, und ist fast noch vortrefflicher als die erste variirt. Der Componist zeigt sich in diesen Variationen, die dem Instrument so gut angemessen sind, wie eine geschickte und geschmackvolle Sängerin, wenn sie ihre Arie wiederholt. Übrigens sind die Sonaten schwerer in der Ausführung als man anfangs glauben sollte. Sie erfordern die höchste Präcision und viel Delicatesse im Vortrag.“

---

8 Allg. Deutsche Bibl., Bd. XXXIII., S. 458.
9 Allg. Mus. Ztg. 1805, Bd. VII. S. 711.
10 Musik. Kunstmagazin, 1782, II. Stück, S. 87.
11 Magazin der Musik, Bd. II. S. 535.

In einem Hamburger Brief in denselben Blättern (S. 347) nennt sie ein Correspondent „sehr artig, aber nach meinem Bedünken zu schwer im Ausdruck“.

Auch die letzte unserer Sonaten, Nr. 28, bei Artaria als op. 66 erschienen, findet ihre Feder[12]:

„So lange Haydn fortfährt, mit dem Feuer der Einbildungskraft und mit dem Genius der Originalität zu arbeiten, der in seinen bisherigen Tonstücken herrscht, so lange wird man auch jedes Produkt seiner Muse mit Beifall im Publikum aufnehmen, und es ist nicht zu zweifeln, daß auch dieser einzelnen Sonate ein gleiches Glück zu theil werde da sie in seiner bekannten Schreibart verfaßt ist. Das Adagio cantabile ist ein Muster eines schönen Gesanges.“

Den noch übrigen 3 Sonaten, die zu den schönsten zu zählen sind, werden wir erst in späterer Zeit begegnen. —

Haydn hatte es offenbar an Anregung gefehlt, Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung zu schreiben und selbst bei den wenigen, die wir besitzen, kann die untergeordnete, recht eigentlich nur begleitende Violine, wie schon die Bemerkung *ad libitum* besagt, nach Belieben auch wegbleiben, daher diese Sonaten in alten Ausgaben auch einzeln erschienen sind. Von den bekannten 8 Nummern dieser Gattung haben für uns nur die ersten 5 Gültigkeit.[1] Sie dienen sämmtlich dem Lehrzweck oder der leichten Unterhaltung für Dilettanten. Die Nummern 1—3 bilden die Ergänzung der im Jahre 1774 erschienenen Serie (siehe S. 311). In diesen und in Nr. 4 sind die ersten Sätze klar und durchsichtig und für angehende Spieler eine lohnende Vorbereitung zu schwereren Aufgaben. Nr. 1 hat als 2. Satz ein kurzes mit Verzierungen umkräuseltes Larghetto, das zu einem Tempo di Menuetto überleitet. In Nr. 2 (zweisätzig) steht dasselbe im Canon der Octav; in Nr. 3 sind Menuett und Trio *al rovescio* d. h. vor- und rückwärts zu spielen. Das sich anschließende kurze Finale gleicht dem Schnörkel, den der launige Schreiber seiner Schrift anhängt. Nr. 4, das auch nach As transponirt erschien, hat als Mittelsatz zwei Menuette und beide ohne Trio. Ein heiteres, belebtes Rondo, fast durchwegs auf die Zweistimmigkeit ange-

12 Musikal. Corresp. d. teutschen Filarmonischen Gesellschaft. 1792, Nr. 25. S. 195.

1 Nr. 6, C-dur, ist ein in verschiedener Form erschienenes Divertimento (vergl. Bd. I. S. 321). Nr. 7 und 8 sind ursprünglich 2 Streichquartette aus dem J. 1799 (Men. u. Trio sind weggelassen).

wiesen, beschließt die Sonate. Nr. 5, dessen erstes Motiv an das Quartett Nr. 32 erinnert, erschien wohl nach 1790, gehört aber vermuthlich einer früheren Zeit an. Beide Sätze sind frisch und interessant, im 2. Satz ist vor dem Schlusse der Gang zum Haltpunkt zu beachten, ein Zug sehnsüchtigen Verlangens, wie er in ähnlicher Weise öfters in den langsamen Sätzen der Symphonien vorkommt. —

Die Trio's, oder wie Haydn sie nennt Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell fallen, einige frühe abgerechnet, erst in die 80er und, fast die Hälfte und zwar die interessantesten, in die 90er Jahre. Haydn löste somit Mozart gleichsam hier ab, dessen letzte Trio's in den Jahren 1783—88 entstanden sind. Offenbar waren es auch hier mehr äußere Gründe, Schüler, Dilettanten, Verleger-Aufträge, die Haydn veranlaßten, diese Musikgattung nach langer Pause wieder zu pflegen. Die Trio's haben die wesentlichen Bestandtheile der Sonate, die Zahl der Sätze variirt zwischen 2 und 3; das Clavier ist reich bedacht, die Violine weniger; das Cello hat im Clavierbaß seinen Wegweiser, und tritt nur selten aus seiner Reserve heraus, ohne sich jedoch in Schwierigkeiten einzulassen, höchstens daß es sich mitunter in die Tenorlage verliert. Wie wenig Gewicht man zu jener Zeit auf die Mitwirkung desselben legte, beweist die häufige Ankündigung der Trio's als Sonaten für Clavier „mit Begleitung einer Violine". Auch in den Geschäftsbriefen zwischen Haydn und Artaria ist diese leicht irreführende Bezeichnung oft gebraucht. Am auffallendsten ist das Cello in den Variationen zurückgesetzt, die alle nur dem Clavier oder der Violine zufallen. Die Trio's werden in aufsteigender Linie nicht immer auch anziehender; es stehen z. B. die letzten 4 gegen manche der vorhergehenden, wenn auch nicht an technischer Arbeit, so doch an geistigem Inhalt zurück.

Die laufende Reihenfolge der vorliegenden 17 Trio's[1] beginnt mit 4 Nummern, die einer früheren Zeit angehören. Nr. 1 G-moll wurde schon besprochen (siehe I. S. 353). Nr. 2 und 3 hat Haydn im Jahre 1803 selbst als „aus frühester Zeit" stammend bestätigt. Sie sind beide dreisätzig und stehn an innerem Werth dem ersten Trio bedeutend nach; in Nr. 2 überrascht im 2. Theil des

[1] Ein Trio in B, dreisätzig, in Breitkopf's Katalog von 1769 angezeigt und von Haydn auch anerkannt, ist in keiner Sammlung erschienen.

ersten Satzes das zum Haltpunkt auf der Dominant hinleitende Recitativ-Solo. Auch in dem lebhaften Rondo, zu dem ein kurzes, im Volkston gehaltenes Andante hinüberleitet, ist ein ähnlicher Gang. In Nr. 3 folgt das Allegro erst als 2. Satz, dem sich ein nicht minder populär gehaltenes kurzes Finale anschließt. Diese beiden und das nächste Trio, C-dur Nr. 4, schickte Haydn im Nov. 1784 an Forster in London auf Bestellung, wo er dann, durch die Zeit gedrängt, nicht nur seine älteren Sachen, sondern auch eine Arbeit seines Bruders Michael, eben dieses Trio Nr. 4, zu Hülfe nahm, das er im Jahre 1803 als von diesem componirt bestätigte. Von den beiden letzten Sätzen mag dies gelten, weniger vom ersten Satz, dem Haydn vielleicht nachgeholfen hat.[2] Mit Nr. 5 (Seitenzahl Nr. 1)[3] hat Haydn ebenfalls seinen Vorrath geplündert, da er mit diesem eine 2. Serie an Forster im Oct. 1785 ergänzte (Nr. 5 und 6 gehören dazu). Ursprünglich ist diese Nummer ein Divertimento für Clavier mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. S. 43), dann umgearbeitet für 2 Violinen und Baß und endlich in die jetzige Gestalt. Es ist wohl die schwächste dieser Nummern, denen das erste Trio G-moll ein beachtenswerther Vorläufer war. Erst mit Nr 2 stehen wir auf wirklich festem Boden; 2—4 bilden eine Serie, die für die Gräfin Viczay geschrieben war (S. 221). Hier zeigt schon alles reiche Erfindung und die trefflichste thematische Arbeit; auch der Violinpart ist reicher und mag wohl Haydn, seiner hohen Schülerin zu Ehren, bei der Ausführung selbst zugegriffen haben. Nur das mittlere Trio in D, Nr. 3, hat 3 Sätze, der letzte ein breit angelegtes Rondo mit frischem Thema, von einem Mittelsatz in Moll mit Benutzung des Hauptmotivs wirksam unterbrochen; zu beachten ist das sinnige Einleiten vom Mittel- in den Hauptsatz. Von den ersten Sätzen zeichnet sich Nr. 2 durch besonders frischen Zug, knappe Form und geistreiche Benutzung der Motive aus. Nr. 3 ergeht sich in Variationen, bei denen auch die Violine nicht leer ausgeht. Nr. 4 in B ist von wahrhaft kerniger Natur; Nr. 2 und 4 schließen mit Menuett-

---

2 In gleicher Weise hat er auch ein Streichquartett, C-dur 3/8 (zuerst bei André als op. 88, in neuester Zeit von Rieter-Biedermann aufgelegt) in London durch öffentliche Aufführung bekannt gemacht.

3 Von hier an ist stets auf die Seitennummer verwiesen, die auch im Haupttext beibehalten ist.

Tempo, beide mit eingeschaltetem Mollsatz, in Nr. 2 mit schönem Gesang für die Violine, Nr. 4 mit Benutzung des Hauptthemas; das mittlere Trio Nr. 3 hat als Mittelsatz ein von Figuren leicht umspieltes Andante, das in den Schlußsatz überleitet. Daß diese 3 Trio's auch für Streichinstrumente gedruckt erschienen, wurde schon bemerkt (S. 221). Die Trio's 5 und 6 erschienen zusammen mit Nr. 1 bei Hummel als op. 27; Nr. 6 auch einzeln bei Hoffmeister in Wien.[1] Beide sind wieder zweisätzig; Nr. 5 hat einen kurz gehaltenen ersten Satz, der nur auf einem gehaltvollen Gesang beruht, an dem sich nicht nur die Violine, sondern diesmal auch das Cello betheiligt. Dagegen ist der 2. Satz um so länger — ein von hellem Sonnenschein erwärmtes Vivace, in dem alles zu einem unlösbaren Ganzen ineinander gefügt ist. Nr. 6, Es-dur ist wiederum zweisätzig. Den energischen Charakter des ersten Satzes kündigt schon sein peremptorisch wie in Granit gemeißeltes Grundmotiv an, auf dem der ganze stramm gehaltene Satz wie auf Felsen aufgebaut ist. Ihm ebenbürtig zur Seite und doch von ganz verschiedenem Charakter steht das Rondo; man glaubt einen Weiher mit in der Sonnenwärme lustig sich tummelnden Fischen vor sich zu haben. Welch' gesunde erfrischende Kraft in diesen beiden Sätzen! Wie herrlich in der Anordnung, wie scharf die Grenzen; wie kunstvoll in den Einzelheiten, die so harmlos auftreten, daß der Laie ihrer kaum gewahr wird. Unter den sehr wenigen gleichzeitigen Urtheilen über die Trio's überhaupt findet sich folgendes über die oben erwähnte bei Hummel erschienene Serie (5. 1. 6.) in Cramer's Magazin der Musik (1787. S. 1310):

„Diese Sonaten behaupten unter seinen (Haydn's) Sachen eine der ersten Stufen. Das Anfangs-Adagio der ersten, A-dur (5), hat einen unnennbaren Reiz und contrastirt sehr angenehm mit dem darauf folgenden Vivace. In dem Allegro der zweiten in F-dur (1) überrascht die Verkürzung des Rhythmus im 6. Tact den Zuhörer, manchen vielleicht zu unerwartet. Das Thema des Final-Adagio mit 4 Veränderungen wird durch die Ausdehnung des Rhythmus im 7. Tact sehr original. Die schönste Sonate unter diesen schönen ist indessen die dritte, Es-dur (6), worin Haydn's Genius im Fluge den höchsten Schwung nimmt. Sie ist auch schwerer zu spielen als die vorigen."

Die Nummern 7—9 bilden wieder eine Serie, die bei Artaria erschien; nur das mittlere Trio (8) hat 3 Sätze. Der erste

---

[1] Also gleichzeitig an 3 verschiedenen Orten: Förster, Hummel, Hoffmeister, später auch Artaria.

Satz von Nr. 17 ist ein viermal, abwechselnd in Dur und Moll von Clavier oder Violine variirtes Andante, das ohne eigentliche Änderung als Trauermarsch zu verwenden wäre, nimmt man dazu die erste Variation in Dur, so hat man zugleich das gewünschte Trio. Es ist jene dritte Sonate „welche ich also (schreibt Haydn an Artaria) nach ihrem Geschmack mit Variazionen ganz neu verfertigte". Den Variationen folgt ein ziemlich ausgedehnter Schlußsatz, vorwiegend für den Schulzweck berechnet. Dasselbe gilt auch von Nr. 8 mit einem tüchtig durchgearbeiteten Vordersatz, einem vielverzierten Andante und einem weit ausgesponnenen Rondo. Mannigfache Anregung bietet dagegen Nr. 9 in beiden Sätzen durch Erfindung, harmonischen Reichthum und interessante Durchführung. Im ersten Satz begegnen wir in beiden Theilen vor dem Schlusse (wie so oft bei Mozart) einem neuen Thema mit einfach populärem Anklang. Wie wir früher sahen (S. 236) drängte Haydn, alle 3 Trio's „baldmöglichst zum Stich zu befördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten". In der Allgemeinen deutschen Bibliothek[5] heißt es über diese Serie:

„Seit langer Zeit sind uns keine Sonaten vorgekommen, welche diesen dreyen den Vorzug streitig machen könnten. Sie zeichnen sich insgesammt durch des Verfassers bekannte Originalität äußerst vortheilhaft aus. Die Bearbeitung ist trefflich, und in einer größtentheils ernsthaften Manier. Besonders hat Herr Haydn in dem S. 26 befindlichen Zwischensatz aus C-dur gezeigt, wie anziehend ein gemeines Thema durch meisterhafte Ausführung werden könne. Mehr der häufigen Ausweichungen in entfernte Töne — wobei öfters viele, und zum Theil doppelte Versetzungszeichen vorkommen — als eigentlich schwerer und große Fertigkeit voraussetzender Passagen wegen, erfordern diese Sonaten einen nicht ungeübten Spieler. Sollte man sie aber auch nicht sogleich ohne Anstoß vom Blatte spielen können, so wird doch die Mühe sehr reichlich belohnt. Denn, in allen Stimmen nett, und mit dem gehörigen Ausdruck vorgetragen, gewähren sie das höchste Vergnügen, welches diese Art von Musik verschaffen kann."

Die Musikal. Real-Zeitung (1789, Nr. 36, S. 280) begleitet die Ankündigung des Trios in folgenden Zeilen:

„Die originelle Schreibart des Herrn Verfassers, seine schönen Modulationen und sein Reichthum an Gedanken sind bereits allzubekannt, als daß wir nöthig hätten, zur Empfehlung der angezeigten Tonstücke etwas weiter zu sagen. Weder die Hauptstimme, noch die begleitenden Stimmen sind mit solchen Schwierigkeiten verbunden, daß diese Sonaten vorzüglich geübte Spieler erfordern. Die Violinstimme übersteigt nur einmal im Andante der letzten (resp. zweiten) Sonate das dreigestrichene c und selbst diese dem Ungeübteren schwer dünkende Stelle fällt sehr gut in die Hand."

---

5 Band CXVII, Stück I. 1799. S. 71.

Die nun folgenden Trios erschienen jedes einzeln. Nr. 10 in As-dur bietet viel anregendes. Im ersten Satz, 2. Theil, sind interessante, kühne Harmoniefolgen und Wendungen; vermittelst enharmonischer Verwechselung greift Haydn zur Kreuz-Tonart und kehrt nach längerem Verweilen mit gleichem Kunstgriff ins alte Geleise zurück. Der langsame Mittelsatz bietet der Violine einen feierlichen, getragenen Gesang, der dann in Moll und mit reichem Figurenschmuck vom Clavier übernommen wird, worauf der vordere Theil wiederkehrt und nach Dis als Dominant zusteuert und mittelst enharmonischen Ruckes dann das Rondo in As mit munterem Thema in reicher Abwechselung eintritt. Haydn ließ sich diese Sonate sammt der später erwähnten Fantasie „auf klein Postpapier" copirt, durch seine Freundin v. Genzinger nach England schicken „weil solche in London noch nicht gestochen sind. Allein Ihro Gnaden müssen die Gewogenheit haben, Herrn Artaria nichts davon zu melden, sonst kommt er mir mit dem Verkauf zuvor". — In den letzten 3 Trios (11—13) ist die Violine nach Belieben durch die Flöte zu ersetzen; sie verfolgen vorwiegend instructive Richtung, sind musikalisch weniger anziehend und bieten keine neuen Momente. Nr. 11 ist frisch gehalten[6]; in Nr. 12 ist im letzten Satz gegen Schluß ein neckisches Hinüberleiten zum Thema; in Nr. 13 streift das Menuett-Tempo hart an die Polonaise. Eines dieser Trios sendete Haydn im Juni 1790 von Esterház aus seiner Freundin im Schottenhof. Er schreibt: „Ich erdreiste mir, Euer Gnaden eine ganz neue Claviersonate mit einer Flöte oder Violine begleitet, nicht als etwas sonderbares sondern nur im Fall der äußersten Langeweile als das allermindeste einzuschicken. Nur bitte ich, dieselbe baldigst abschreiben zu lassen und mir wieder zurück zu senden". —

Die zahlreichen Clavierconcerte und Concertinos, über die schon gesprochen wurde (I. 353), ergänzen sich nur noch durch 3 Nummern (1. 2. 3.), von welchen nur das letzte einen wesentlichen Fortschritt zeigt; dennoch steht auch dieses gegen Mozart zurück, gegen jene feinfühlige Art und Weise, mit welcher dieser durch die Verbindung des reicher ausgestatteten Orchesters

---

6 Gerber erwähnt, daß man in diesem Trio der eigenen Durchführung der Figuren und einer gewissen Härte halber Michael Haydn als den Componisten argwöhnte. (Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, Bd. II. S. 585.)

mit dem Soloinstrument ein vollständig Neues schuf und auch hier so herrlich dasteht.[1] Das jüngere Concert in F (Nr. 1), 1771 bei Le Duc in Paris als »*Troisième concerto pour le clavecin ou Piano-Forte*« erschienen, bietet in keinem der 3 Sätze weder in Erfindung, Passagen, noch im begleitenden Orchester ein besonderes Interesse und diente vermuthlich einem fingerfertigen Spieler (denn es wimmelt von veralteten Figuren aller Art) als Paradestück. Das letzte Concert in D (Nr. 3) ist das einzige, das sich bis auf unsere Tage erhalten hat (S. 205)[2] nnd verdankt dies doch nur seinem feurigen Schlußsatz. Das Orchester ist hier reicher ausgestattet, hat volle Tutti und unterstützt die Solostimme in discreter Weise. Der erste Satz ist frisch und glatt gehalten, stellt aber an den Solisten sehr bescheidene Anforderungen. Der langsame Mittelsatz ist ein einfacher von leichtem Figurenschmuck umrankter Gesang. Dem Hereinstürmen einer kecken Banda vergleichbar tritt nun das Finale auf, ein von Lebenskraft überschäumender Rondosatz mit ungarischem Accent. Haydn konnte es nicht schwer fallen, dessen packende Gewalt wiederzugeben; hatte er doch Gelegenheit genug, die feurigen Vertreter jener charakteristischen Landesmusik in ihrer Urwüchsigkeit kennen zu lernen. Mit fieberhafter Hast springt denn auch das Hauptmotiv von Stufe zu Stufe, oft hart nebeneinander ohne irgendwelche Vermittlung und nur momentan verdrängt durch ein zweites Thema, das sich mit Sporengeklirre ankündigt. Das Orchester hält sich in diesem Satze sehr reservirt, nur einzelnen Stellen mehr Farbe verleihend.

Ein Heft Cadenzen in Manuscript, angeblich von Haydn's Composition, befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Der Katalog von S. A. Steiner (1823) nennt auch ein Heft Cadenzen von Haydn, Kozeluch, Mozart &c. Bei J. Cappi erschien ferner: *Musique caractéristique ou collection de Préludes et Cadences pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées dans le style de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel et Vanhal, par Muzio Clementi.* —

---

1 Vergl. Jahn's Mozart, Bd. II. S. 163.

2 Es erschien sogar in mehreren neuen Auflagen. Bei André mit 2 Cadenzen von H. Henkel; bei Rieter-Biedermann in Auflagstimmen und vierhändig von F. Wüllner.

Die kleineren Clavierstücke beginnen mit den im Jahre 1774 erschienenen Variationen in Es (Nr. 1)[1] über ein Original-Thema (auch als Favorit-Menuett bezeichnet). Sämmtliche 12 Variationen in leicht gehaltenem Arabeskenspiel haben dieselbe Ton- und Taktart und erfüllen ihren instructiven Zweck, den auch die vierhändigen Variationen (Nr. 2) verfolgen. Dieselben erschienen zuerst gestochen unter dem schon angegebenen Titel (S. 87) bei Giuf. Schmitt in Amsterdam. Es sind 7 Variationen in gleicher Tonart; die Spieler sind wechselweise beschäftigt; ein längeres Tempo di Menuetto macht den Beschluß. Die Anzeige dieser Variationen finden wir in Cramer's Magazin der Musik (1783. S. 72) mit der Bemerkung begleitet:

„Da unter den jetzigen Modestücken in der Musik auch die für 2 Personen an einem Clavier gehören und von vielen mehr und weniger bekannten und berühmten Meistern jetzt welche componirt, und von Musikfreunden gesucht werden, so wird dieses Werk denselben auch willkommen seyn, da es angenehm und für 2 Freunde unterhaltend ist, sich zu gleicher Zeit und an einem Instrument zu vergnügen."

Fast zu gleicher Zeit mit Haydn hatten in London auch J. C. Bach und Dr. Burney nach dem Vorgange Mozart's, der als Knabe in London 1765 „sein erstes Stück für vier Hände componirte" und mit seiner Schwester sich auch im Vierhändigspielen öffentlich hören ließ, Duette geschrieben.[2]

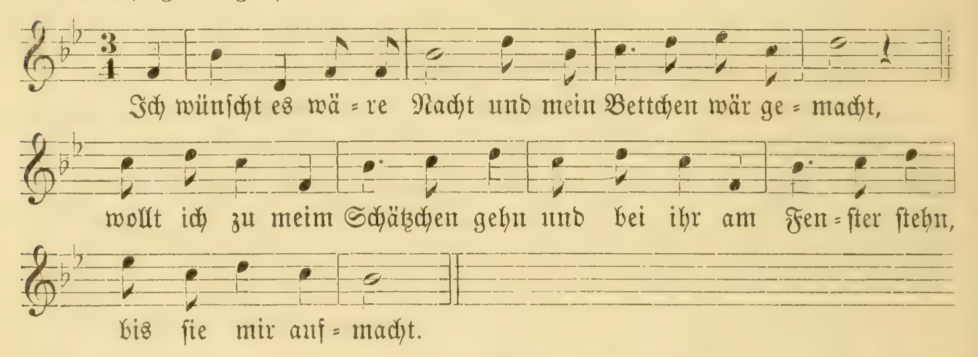
Im März 1789 bietet Haydn seinem Verleger Artaria „ein ganz neues Cappriccio" an, das er, wie wir gesehen (S. 236) „bei launigter Stunde" schrieb und gewissermaßen selbst kritisirt und damit angiebt, wie er es betrachtet wissen will. Es ist insofern ein wirkliches Capriccio, als es sich anscheinend regellos weder an einen Plan noch an eine übliche Form bindet, ohne aber eine Grundempfindung vermissen zu lassen. Die launenhafte Willkür besteht hier darin, daß ein- und derselbe Gedanke festgehalten ist. Er erscheint in der Rondoform bald in der Ober- bald in der Unterstimme, in Dur und Moll und in verschiedenen Tonarten und immer mit neuer Gegenstimme und neuen Motiven

---

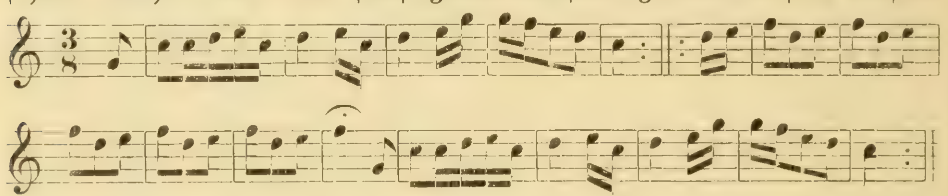
1 Über die früheren Variationen in A siehe Bd. I. S. 352.

2 Pohl, Mozart in London, S. 135. Haydn hat (einige sehr frühe Kleinigkeiten abgerechnet) keine weiteren vierhändigen Stücke geschrieben. Die hie und da angekündigten „Sonaten" unter verschiedenen Opuszahlen sind nur arrangirte Symphonien.

als Zwischentheilen, einmal mit frappanten Accordfolgen verbunden, bis er nach einem Halt auf dem verminderten Dominant-Septimenaccord der Haupttonart in eine Art Coda ausläuft. Gerber[3] bemerkt bei diesem Capriccio: — „auf das Volkslied: Ich wollt' es wär Nacht ꝛc." Nun findet man in Ludwig Erk's „Deutscher Liederhort" S. 224 unter dem Titel „Liebeszwist" (mit der Bemerkung: „Vielfach mündlich, aus dem Brandenburgischen, aus Schlesien und dem Hessen-Darmstädtischen") folgende Melodie, die aber, wie hier ersichtlich, nur in Umwandlungen zu Haydn's Kenntniß gelangt sein konnte:



Dagegen machte mich mein Freund Nottebohm auf eine Stelle in Mozart's *Galimathias musicum* (1766 im Haag comp.), aufmerksam, nach welcher also die von Haydn benutzte Melodie mit ihrer eigenthümlich rhythmischen Gliederung von 5 und 6 Takten längst schon durch Druck oder sonstige Überlieferung bekannt sein mußte.



Weitaus überboten wird das interessante Capriccio durch die erwähnte (S. 236) gleichzeitig entstandene F a n t a s i a (Nr. 4). Diese zwei Bezeichnungen sind in der Praxis ziemlich willkürlich. Prätorius[4] nennt sie gleichbedeutend; andere geben verschiedene Unterscheidungszeichen an; beide haben jedenfalls das gemein, daß sie einer bestimmt ausgeprägten Form entbehren, ohne aber deshalb in Regellosigkeit zu verfallen. Wir haben Phantasien von Seb. und Ph. Em. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und jede hat

3 Neues hist.-biogr. Lexikon d. Tonkunst II. S. 582.

4 Syntagma, III. part. 1. S. 21.

ihre besondere Art. Bei Haydn ist sie die kunstvolle Verwerthung eines aufgegebenen Themas in freier Rondoform und diese ist ihm ganz besonders geglückt. Das Ganze gleicht einem Faschingsschwank; die einzelnen Theile des Themas tauchen in immer neuer harmonischer Wendung auf; neue Motive gesellen sich hinzu; Humor, Witz und Laune feiern ihren Festtag. Wie drollig ist das zweimalige Anhalten auf der Baßnote „so lange der Ton nachklingt"[5], und dann das Weitergleiten um einen halben Ton; und gegen Schluß das Hinaufdrängen in Octaven sammt den gefährlichen Zweiunddreißigsteln (eine zu jener Zeit in so raschem Tempo unerhörte Anforderung); obendrein fehlt es diesmal auch nicht an leicht geschürzter contrapunktischer Ausschmückung. Fürwahr: Haydn mußte sich damals in jener Stimmung befunden haben, die er selbst, wie früher erwähnt (I. 273) mit den Worten schilderte: „Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt". — Das Andante in C mit 6 Variationen (Nr. 5) war das letzte Clavierstück, das Haydn vor seiner Abreise nach London componirte, und welches rechtzeitig an Artaria abzuliefern er sich schriftlich verpflichten mußte (S. 249). Alle 6 Variationen sind in gleicher Taktart und, mit Ausnahme von der fünften in C-moll, auch in gleicher Tonart und dienen gleich den früheren Variationen in Es-dur als gediegene Vorlage beim Unterricht. Sie sind, wie sie der Titel bezeichnet, »*faciles et agréables*« und haben sich als solche gleich ihren Vorgängern in immer neuen Auflagen bis auf unsere Tage bewährt.

Welche Ansprüche man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Kirchenmusik stellte, konnte Haydn als Sängerknabe in Hainburg und natürlich in reicherem Maße in der Domkirche und Hofkapelle zu Wien kennen lernen. Was er an Werken italiänischer und deutscher Componisten, eines Palotta, Caldara, Ziani, Fux, Reutter, Tuma hörte und selbst praktisch übte, mußte sich ihm tief einprägen. Als er dann nach Eisenstadt kam, fand er einen, durch die langjährige Thätigkeit Werner's fest ausgeprägten, kunstfertigen Stil vor. Das Studium dieser beiden

5 »*Tenuto intanto, finche non si sente più il suono.*«

verschiedenen und doch wieder in Eins sich verknüpfenden Schreibweisen konnte nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben. Der Richtung Werner's[1] speciell, dieses merkwürdigen Mannes, hatte er vieles zu verdanken; indem er seine bereits erworbenen contrapunktischen Kenntnisse hier befestigte, wußte er sie in seiner glücklich angestrebten freieren Schreibart derart zu verwerthen, daß sein Name auch auf kirchlichem Gebiete rasch populär wurde.

Über Haydn als Kirchencomponisten ist viel geschrieben und mehr noch nachgeschrieben worden. Daß er nicht für die Singstimme zu schreiben, überhaupt nicht einmal gesangmäßig zu denken vermochte, gilt noch heute als Glaubenssatz — von ihm, der im Gesange aufgewachsen war und stets die vorzüglichsten italiänischen Sänger um sich hatte! Betreffs seiner Messen wird ihm weiterhin der Vorwurf gemacht, daß er sich zu sehr durch die Pracht des Cultus zur Verherrlichung desselben zu rauschender Musik verleiten ließ; daß er, dem inneren Drange folgend, nicht wahrhaft tief, sondern heiter und jubelnd schrieb. Haydn selbst soll zu Carpani gesagt haben: „Da mir Gott ein fröhlich' Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene". Rossini entgegnete den Zweiflern: „Es war ihm Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und durch liebenswürdigen Gemüth". — „Seine Andacht (sagt Griesinger) war nicht von der düsteren, immer büßenden Art, sondern heiter, ausgesöhnt, vertrauend und in diesem Charakter ist auch seine Kirchenmusik geschrieben". Und in gleicher Weise heißt es an anderer Stelle, daß in Haydn's Messen eine heitere, ausgesöhnte Andacht, eine sanftere Wehmuth und ein beglückendes sich bewußt werden der himmlischen Güter herrsche. Und wiederum: „Selbst in seinen Kirchencompositionen ist die Freude, der Jubel des in Gott entzückten, auf Gottes Vaterhuld vertrauenden, kindlichen Herzens vortretend, wie es der eigene Geist seines Glaubens mit sich brachte".[3] All' diese Urtheile deuten darauf hin,

---

1 Siehe Band I. S. 209 ff., 365 ff.

2 Man berücksichtige wohl, welch' verlockende, tief sich einprägende Beispiele er als Sängerknabe vor sich hatte. Die Pracht solcher Kirchenfeste, — eines derselben ist eben deßhalb früher (Bd. I. S. 75 f.) ausführlich beschrieben, — mußte nachhaltig auf ein junges Gemüth wirken.

3 Jos. Fröhlich in „Allg. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste, herausg. v. Ersch u. Gruber".

daß Haydn's Kirchencompositionen von dem ihnen zukommenden gehörigen Standpunkte aus aufgefaßt sein wollen, den einzunehmen allerdings nicht Jedermanns Sache ist.[4] Berücksichtigt man aber Zeit, Ort und Verhältnisse, unter denen diese Werke entstanden, dann wird man in ihnen auch trotz mancher unleugbaren Schattenseiten die innere Wärme und aufrichtige Frömmigkeit, die Lebensfrische, den Ernst wo es gilt, die maßvolle Behandlung der Singstimmen, den melodischen und harmonischen Reichthum und vor allem die ungesuchte, scharf begrenzte und zielbewußte Factur, die alle Haupttheile plastisch hervortreten läßt, zu würdigen wissen und sich an ihrem künstlerischen Werth erbauen.

Fassen wir zunächst Haydn's erste Messen ins Auge[5], so finden wir in ihnen eine wohlvertraute Behandlung der Solo- und mehrstimmigen Sätze und des Chores. Wohl finden sich in ihnen noch veraltete, mit Coloratur verbrämte Arien, die zwei- und mehrstimmigen Soli aber sind dankbar und durch eingeflochtene strengere Schreibart interessant. Die Instrumentation ist die gewöhnliche; die Blasinstrumente sind nur selten obligat behandelt, der Streicherchor glänzend, doch nirgends den Gesang deckend. Gewisse Lieblingsgänge bei mehrstimmigen Soli kommen häufig vor, so verfehlt Haydn nie die Wirkung, wenn er bei ernsten Stellen die Stimmen vom Baß aus imitatorisch aufbaut oder ein Solo oder Duett mit dem Chore wechselt, und daß er dann auch tief und ergreifend wird, bezeugt er oft und eindringlich. Die allzu lebendig ausgestatteten Schlußsätze lassen sich wenigstens durch mäßigeres Zeitmaß, wie es Haydn selbst sich dachte, mildern.

Wir wenden uns nun den einzelnen Messen zu. Bei Nr. IV, Es-dur[6], müssen wir noch in das Jahr 1766 zurückgreifen; Haydn

4 Sehr richtig bemerkt hier Grädener, daß theils dem evangelischen Religions- und Kunstbewußtsein, anderntheils den auf Bach und Händel'sche Weise fundirten Kunstprincipien so manche Mozart'sche und Haydn'sche Messe ihre Verkennung, ja Mißachtung in diesen und jenen Kreisen, namentlich denen des Nordens zu danken hat (Carl G. P. Grädener, Ges. Aufsätze über Kunst &c. S. 49).

5 Die erste Messe, Bd. I. S. 356 ff. besprochen, und zwei verloren gegangene (S. 362) kommen hier als Jugendarbeiten nicht in Betracht.

6 Gesang-Partitur mit Orgel von V. Novello bei J. A. Novello, Nr. 12 der Sammlung.

schrieb sie in Eisenstadt vor seiner Übersiedelung nach Esterház.[7] Sie hat ausnahmsweise 2 Englisch Horn (durch 2 Oboen zu ersetzen) und obligate Orgel. Es ist eine der am wenigst verbreiteten Messen Haydn's; der Grund mag wohl zunächst in dem veralteten, concertartig behandelten Orgelpart liegen, der jedoch nicht durchgehends und nur im *Benedictus* (mit 4 Solostimmen) vollständig durchgeführt ist.[8] Mit ähnlichem Passagen- und Schnörkelwerk hatte Haydn kurz zuvor den Clavierpart einer Festcantate (Bd. I. S. 244) ausgestattet. Die Behandlungsweise entspricht beiläufig seinem im Jahre 1756 componirten großen Orgelconcert, von dem sich noch das Autograph erhalten hat. Es ist interessant zu sehen, wie schon in dieser ersten größeren Messe alle Keime zu seinen späteren Ausführungen ruhen. Die melodiöse Erfindung und thematische und contrapunktische Arbeit ist frappant und der Ernst den entscheidenden Momenten angemessen. Haydn hatte tüchtige Solisten und so finden wir sie hier auch reichlich beschäftigt, aber was sie an Verzierungen zu singen haben, huldigt häufig noch dem Geschmack jener Zeit. Auch der Chor will sich oft nur schwer den, fast möchte man glauben, erst später untergelegten Worten fügen, so namentlich im *Dona nobis*. Zu den anziehendsten Sätzen gehören das feierliche *Kyrie*, das zarte *Gratias*, einzelnes im *Credo*, das wie in Weihrauch eingehüllte *Sanctus*, *Agnus Dei* (Quartett-Solo) und die kurzen fugirten Schlüsse des *Gloria* und *Credo*. Leider ist der Ausgang der Messe ein höchst bedenklicher: ein *Dona nobis*, in dem die Stimmen im 6/8-Takt im Presto (!) in athemloser Hast zum Schlusse drängen!

Zwei Aufführungen in Leipzig im Jahre 1809 und 1816 (letztere unter Schicht) fanden eine merkwürdig günstige Aufnahme. Die Messe wird hier als „eine seiner edelsten, gehaltvollsten, andächtigsten Kirchenstücke“ und einzelne Stücke als „zu dem Schönsten was Haydn für die Kirche geliefert hat“ geschildert![9] Der

---

7 Vergl. S. 38. Die fehlerhafte Abschrift des Titels nach dem Autograph *Missa Cellensis* (Mariazell) statt *solennis*, ließ O. Jahn vermuthen, daß Haydn das *Kyrie* zu seiner Mariazeller-Messe verwendet habe.

8 Auch bei Mozart findet sich eine derartige Messe (Köchel, Nr. 259).

9 Allg. Mus. Ztg. 1809, S. 459. Unrichtig ist die Angabe, daß die Messe (nach der Original-Partitur aufgeführt) nur mit Basset- und Waldhörnern besetzt sei.

zweite Bericht[10] nennt die Messe ebenfalls „ganz gewiß eine seiner schönsten, würdigsten und andächtigsten Compositionen: vornämlich gehört der 2. Theil, vom *Credo* an, unter die dem Referenten allerwerthesten Werke dieses Fachs aus neuer Zeit".

Nr. V G-dur, aus dem Jahre 1772, in Haydn's Entwurf-Katalog richtig (mit *Sti. Nicolai*), im Hauptkatalog aber mit *Sti Josephi* bezeichnet[11], hat den großen Vorzug leichter Ausführbarkeit bei kleiner Besetzung (2 Ob., 2 Hörner)[12], mäßiger Ausdehnung und dankbarer Soli. Sie hat in vielen Theilen einen lieblichen, einschmeichelnden Charakter, so im *Kyrie*, *Gratias* (Sopransolo), *Benedictus* (Soloquartett) und alles ist sehr sangbar. Dem Texte entspricht der Charakter der Musik allerdings nicht immer. Ernstere Sätze sind das *Et incarnatus est* (Tenorsolo), *Sanctus* und *Agnus Dei*; *Kyrie* und *Gloria* schließen mit kurzen Fugen. Im *Credo* sehen wir die vier Singstimmen gleichzeitig verschiedenen Text singend, ein Auskunftsmittel, den Satz musikalisch zu kürzen, wobei wenigstens die Grundstimmung des Ganzen gewahrt blieb. Wir finden dies bei Haydn öfters, so auch in der 6. und 8. Messe, in der 6. auch im Gloria. Zum *Dona nobis* ist das *Kyrie*, aber ohne die Fuge benutzt und hat die Messe somit wenigstens einen ruhigen Abschluß wie z. B. in Schubert's As- und Beethoven's C-Messe. Es spricht sich in dieser sogenannten „Sechsviertel-Messe" so recht der fromme, kindlich gläubige Sinn Haydn's aus. Im Vergleich zu der früheren bietet sie schon manche Eigenthümlichkeiten, wenn auch im Ganzen die Behandlungsweise und Auffassung ihrer Zeit angehört.

Nr. VI, B-dur, ist gleich Mozart's herrlicher F-Messe (Köchel, Nr. 192) nur für 2 Violinen und den für die Orgel bezeichneten Baß geschrieben.[13] Diese bescheidene Besetzung und die sichere, knappe Form läßt vermuthen, daß sie Haydn etwa für eine kleine Dorfkirche schrieb, wo gelegentlich einmal die Mitglieder der fürstlichen Kapelle die Ausführung übernahmen. Das Übereinander-

---

10 Allg. Mus. Ztg. 1816. Nr. 17.

11 Vergl. S. 59. Part., Orchester- und Singstimmen bei Simrock; Gesang-Part. mit Orgel Novello Nr. 7.

12 Seyfried hatte diese Messe zu einer Aufführung in der Peterskirche in Wien in ganz ungehöriger lärmender Weise durch Zusatz von Trompeten und Pauken entstellt.

13 Vergl. S. 86. Sie erschien nur bei Novello Nr. 8.

stellen des Textes im *Gloria* und *Credo* finden wir, wie früher gesagt, auch hier; ersteres ist dadurch mit nur 31 Takten abgethan[14]; die homophone Satzweise herrscht hier vor. Beim *Credo* macht nur der langsame Mittelsatz (*Et incarnatus est*) eine Ausnahme — ein gehaltvoller, würdiger Theil ohne zu düstere Färbung. Beim *Crucifixus* steigt der Baß äußerst wirkungsvoll chromatisch abwärts in interessantem Accordwechsel. Beim Wiedereintritt des Allegro (*Et resurrexit*) nimmt die Violine das Anfangsmotiv des *Gloria* auf und beim *Et vitam venturi saeculi* wird der ganze Schlußsatz des *Gloria* den Worten des *Credo* angepaßt. Dem *Sanctus* schließt sich diesmal das *Osanna* in sinniger, dem feierlichen Moment entsprechender Weise an. Das *Benedictus* ist ein fromm erdachtes Sopransolo (das einzige Solo in der Messe), leicht begleitet von Violinen und Baß. Die Orgel ist hier das einzige Mal obligat behandelt, tritt aber außer dem Vorspiel nur in den Zwischensätzen der Gesangstimme hervor. Es ist wieder jene veraltete, verzierte Manier, wie in der Es-Messe, doch in milderer Form. Der Eindruck, den diese Verbindung der Orgel mit der Knabenstimme erzielt[15], (denn nur eine solche bringt hier die rechte Wirkung hervor) erinnert etwa an jene lichtumflossenen Heiligenbilder, die in ihrer Art aufgefaßt sein wollen. Das tief empfundene *Agnus Dei* ist die Krone dieser „Kleinen Orgelmesse". Ernst und gemessen beginnen die Bässe mit dem flehentlichen schmerzerfüllten Anruf des *Agnus Dei*, dann in G-moll und C-moll wiederholt, dem sich jedesmal der Chor anschließt mit *Qui tollis peccata mundi*, *miserere nobis*. Beim drittenmal folgt die Bitte um Frieden, das *Dona nobis pacem*, zuerst vom Tenor angestimmt. Wie von Zweifeln geängstigt ruft dann noch zweimal der volle Chor ein lautes *Agnus Dei!* dann leise die Bitte wiederholend, bis endlich die letzten Stimmen im Gefühl der Ergebung und Zuversicht im letzten *dona — pacem* ersterben. Haydn hat hier glänzend bewiesen, wie würdig sich die beiden Theile des letzten Satzes zu einem einheitlichen Ganzen
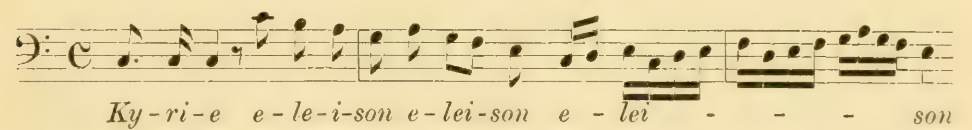
---

14 Über die Neugestaltung dieses *Gloria* durch Haydn's Bruder, Michael, siehe S. 87.

15 Hofkapellmeister Eybler in Wien ließ sich wohl nur durch den momentanen Mangel eines verläßlichen Sängerknaben verleiten, das *Benedictus* für vierstimmigen Chor zu arrangiren, wodurch der ganze Reiz der hier beabsichtigten kindlichen Naivität verloren geht.

verschmelzen lassen. Die ganze Messe aber ist an sich ein so kostbares Juwel[16], daß man versucht wäre, als Zeit ihrer Entstehung eine viel spätere Periode zu muthmaßen und um so mehr, da eine von Elßler gefertigte Partitur den Datum 9. 7^ber^ 795 trägt. Eines bessern aber, wenn auch nicht vollständig, belehren uns die geschriebenen Auflagstimmen im Stift Göttweig, nach welchen die Messe am 19. April 1778 zum erstenmale aufgeführt und dann oft wiederholt wurde (siehe S. 86).

Nr. VII, C-dur, die reich besetzte sogenannte „Cäcilienmesse" ist auch Haydn's längste[17]. In keiner seiner späteren Messen hat er sich derart ausgebreitet; eine Masse Material liegt hier vor, hinreichend für mehrere Werke. Wie dies später namentlich Cherubini gethan, hat auch Haydn die ersten Abschnitte der Messe zu umfangreichen, selbstständigen Sätzen ausgearbeitet. Bei Herausgabe der Partitur hat man es daher vorgezogen, Kürzungen vorzunehmen; dieselben betreffen jedoch nur ganze Absätze des *Kyrie* und *Gloria*. Schon das *Kyrie* (236 Takte) hat Haydn nach kurzer Einleitung in 3 selbstständige Sätze getheilt. Hier wurde das rauschende Allegro auf die Worte *Kyrie eleison* entfernt und folgt nun unmittelbar nach der Einleitung das mild gehaltene *Christe eleison* (Tenorsolo und Chor, A-moll $^3/_4$)[18] und die kräftige Schlußfuge:



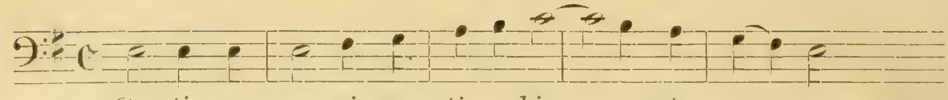
welche noch heutzutage mit untergelegtem Text (*Dominus surrexit*) als Graduale benutzt wird. Das aus 7 Sätzen bestehende übermäßig ausgedehnte *Gloria* (821 Takte!) wurde um die Hälfte in der Art zusammengedrängt, daß man die selbstständigen Theile, *Laudamus te* (ein aufdringliches Coloratur-Sopransolo mit veralteten Violinfiguren), *Gratias* (Chor, eine hübsche, ruhig gehaltene Fuge, die sich sehr gut als Offertorium verwerthen ließe):

---

16 In seiner Art etwa an die Seite der kleinen B-Messe von Mozart (Köchel 275) zu stellen.

17 Vergl. S. 191. Partitur Breitkopf & Härtel Nr. 5. Gesang-Part. mit Orgel nach dieser Partitur, Novello Nr. 5.

18 Bei den ohnedies seltenen Aufführungen wird das *Kyrie* auch noch weiterhin durch Weglassung des ganzen *Christe eleison* gekürzt.



und *Domine Deus* (Terzett, C-dur 3/8 für Alt, Tenor und Baß) ausschied und den dadurch entfallenen Text, so gut es eben ging, in die erste Abtheilung des *Gloria* (die ursprünglich nur bis *Et in terra pax hominibus* reichte) unterbrachte. Das nun folgende *Qui tollis*[19], wie auch die Schlußfuge, zeichnet sich durch ernste Haltung aus. Merkwürdigerweise nimmt das gefürchtete *Credo* an Umfang nicht die Hälfte des ursprünglichen *Gloria* ein. Hier überrascht ein hübscher Zug: der zwischen den Chorsätzen immer und in stets veränderter Phrase wiederkehrende *Credo*-Ausruf des Sopransolo[20]. Von ergreifender Wirkung ist das *Et incarnatus est* (Largo, C-moll), ein nur von den Streichinstrumenten in charakteristischer Weise begleitetes Tenorsolo; beim *Crucifixus* übernehmen dann Alt und Baß das Solo. Eine klare, bündige Fuge beschließt das interessante *Credo*. Dem feierlichen *Sanctus* folgt das weich gehaltene *Benedictus*, diesmal in Moll und mit Fagottsolo; längere Instrumentalsätze verbinden hier die würdig gehaltenen Soli (zu 3 Stimmen) und Tutti. Angemessener Ernst spricht auch aus dem *Agnus Dei* (Largo, A-moll), ein Baßsolo, das noch die Worte *Dona nobis pacem* aufnimmt. Unmittelbar folgt dann die glänzende Schlußfuge und auch hier wie in der 4. Messe fordern die Stimmen in lebhaftestem Tempo (Presto) gebieterisch den Frieden und schleudern sogar gegen Ende mitten in den Wirbel noch ein *Agnus Dei!* hinein!

Nr. VIII, C-dur, die sogenannte „Mariazellermesse“[21] bildet gewissermaßen den Übergang zu den bedeutenderen großen Messen, obwohl zu diesen hin ein Zwischenraum von 14 Jahren liegt. Sie hat Glanz, Schwung und Frische und wird deshalb häufig an kirchlichen Festtagen zur Aufführung gewählt. Nach dreimaligem feierlichen Anruf *Kyrie eleison* geht es gleich in die Feststimmung über (Vivace, abwechselnd Solo und Chor). Sieht

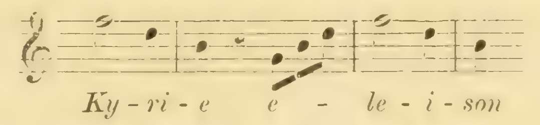
---

19 In der gedruckten Partitur ist das wiederholte *miserere nostris* in *nobis* zu corrigiren.

20 In ähnlicher Weise hat Mozart in einer Messe (Köchel 257) das Wort *Credo* wiederholt (O. Jahn, I. 248).

21 Vergl. S. 196. Partitur & Härtel Nr. 7; Gesang-Part. mit Orgel, Novello Nr. 15.
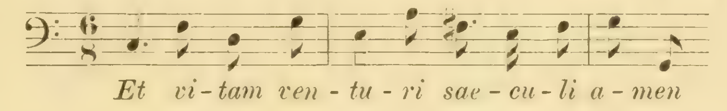
man davon ab, daß wir uns das „Herr, erbarme dich!“ anders zum Ausdruck gebracht vorstellen, ist der Satz von bestrickender Frische und energischer Factur. Stellen wie:



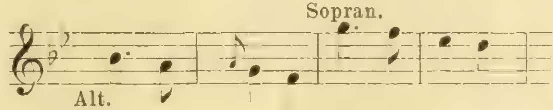
greifen wahrhaftig wuchtig ein. Im Jubelchor schallt nun das begeisterte:

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o

dem sich das anmuthige *Gratias* (Sopransolo anschließt. Wie mit ehernem Tritt begleiten dann die Streichinstrumente das vom Chor ernst angestimmte *Qui tollis.* Nach Eintritt des freudigen *Quoniam tu solus sanctus* schließt eine freie Fuge mit *Amen* ab. Weniger bedeutend als sonst ist das *Credo*-Motiv; tief empfunden dagegen das Tenorsolo *Et incarnatus est* (Largo, A-moll) und das vom Chor gebrachte, Stimme um Stimme eintretende *Crucifixus.* Bei Wiederkehr des ersten Tempo zwängen die Stimmen wieder den Text in der oben bezeichneten Weise zusammen und folgt zum Schlusse eine kräftige, mäßig lange Fuge.



Das *Sanctus* fügt sich dem Ganzen würdig an. Einen imposanten Eindruck macht das *Benedictus*, G-moll, ein rhythmisch fest gegliederter, scharf accentuirter Satz, der schon mit seinem Eingangsmotiv: energisch auftritt, um aber bald einem sanften Gegensatz in der Parallel-Tonart mit Solostimmen zu weichen, in dem sich auch, den Jahren weit vorausgreifend, ein Motiv aus der österreichischen Volkshymne ankündigt.



Haydn hat hier, wie schon S. 283 erwähnt, eine Arie aus seiner Oper *Il mondo della luna* (Atto II, Scena 4. »*Qualche volta*

non fa male«) herübergerettet wie in ähnlicher Weise Bach, Händel[22] und Andere vor ihm. Feierlich ernst stimmt nun der volle Chor das *Agnus Dei* dreimal an; dann folgt, wie es der Ritus vorschreibt, nach dem letzten *Qui tollis peccata mundi* das *Dona nobis* in Fugenform, abermals ein Satz, der an sich imponirt durch die sichere, klare Durchführung, welche den einzelnen Stimmen trotz aller Verschlingungen stets eine imposante Klangfülle zu bewahren weiß.

So weit über Haydn's Messen aus dieser Zeit. Manche allgemeine Bemerkungen seien auf jenen Zeitpunkt aufgespart, wo seine vollendetsten Werke dieser Art uns vorliegen werden.

Den schon früher componirten Kleineren Kirchenmusikstücken (Bd. I. S. 362 ff.) reihen sich weitere in unserer mittleren Periode an. Wie schon erwähnt (S. 49), fallen 6 solcher Stücke (m. 5—10) nachweisbar in die Zeit vor den 70er Jahren. Wie sie aufzufassen sind, wurde bereits angedeutet; sie sind nur insofern der Beachtung werth, als sich an ihnen Haydn's Fortschritt auch in dieser Richtung verfolgen läßt.

Nr. 5, *Salve Regina*[1], besteht aus einem concertirenden, meistens mit altem Figurenwerk überladenen Sopransolo, gegen das sich der Chorsatz kräftig und in der Einleitung des 4. Satzes sogar in Händel'schem Geiste bewegt.

Nr. 6, *Salve Regina*, aus einem einzigen Satze bestehend, ist ein wirkungsvoller Chorsatz, der im Stifte Gottweig an bestimmten Festtagen häufig aufgeführt wurde.

Nr. 7, *Ave Regina*, ist eine Gelegenheitsarbeit besserer Art.

Nr. 8, *Cantilena pro Adventu*[2] ist ein einfacher, kindlich frommer Sologesang, etwa für eine Dorfkirche geschrieben; desgleichen wohl auch Nr. 9, *Aria pro Adventu* für 2 Singstimmen, die sich meistens in Terzen bewegen; Nr. 10, *Aria de venerabili* ist ein leicht ausführbares Altsolo.

Die in die 70er Jahre fallenden größeren und bedeutenderen

---

22 Bach im Weihnachtsoratorium, Händel im Messias &c.

1 Über ein früheres *Salve Regina* siehe Bd. I. S. 363.

2 In Haydn's Entwurf-Katalog ist noch eine zweite Cantilene, D-dur 6/8 notirt; im Hauptkatalog sind wenigstens Nr. 5 und 8 angegeben.

Stücke wurden schon (S. 174) in ihrer Gesammtheit besprochen. Sie sind meistens glänzend gehalten; Trompeten und Pauken fehlen nirgends. Nr. 16, *Motette de tempore*, Rec., Arie und Chor (Allelujah) hat lebhaften Charakter; Nr. 17, *Offertorium* in einem Satz für Chor ist besonders glänzend und klangvoll; Nr. 18, *Regina coeli*, umfangreich und frisch, giebt den beiden concertirenden Sopranstimmen und dem obl. Violoncell reichlich Gelegenheit, durch Fertigkeit zu glänzen. Nr. 19, *Motette* für Chor ist etwas einfacher gehalten als die obige; ein zweites *Offertorium* Nr. 20 in einem Satz ist frisch und festlich, die *Hymne* Nr. 21 kommt dem Offertorium Nr. 17 an Glanz und Klangfülle gleich.[3] Diese 2 letzten Nummern werden noch heute als Einlagen in großen Messen aufgeführt; letztere wird auch in Concerten mit deutschem Text („Walte Gott, o ew'ge Liebe") gesungen[4]. Diesen mehr festlich gehaltenen Stücken stellt sich als Gegensatz ein viertes im Jahre 1771 componirtes größeres, schon früher (S. 48) besprochenes *Salve Regina* entgegen[5]. Innig und fromm und stets den Wohllaut wahrend bietet das Werk in seinen 3 Sätzen den Sängern eine sehr dankbare Aufgabe. Die Orgel tritt hauptsächlich in der ersten Hälfte des ersten Satzes obligat auf, weiterhin nur in kurzen Stellen; die Violinen schmiegen sich vorzugsweise den Singstimmen an und diese wieder sind durchaus sehr sangbar gesetzt; die thematische Arbeit ist höchst sorgfältig. Der 2. Satz ist lebhafter und weiter ausgesponnen. Der 3. Satz ist durch ein kurzes Largo mit Tenorsolo eingeleitet. Nach einem Ausruf der 4 Singstimmen, analog dem eigentlichen Eintritt im 1. Satz (6. Stufe mit übermäßiger Sext), tritt der letzte Satz mit Allegretto $^3/_4$ in die Haupttonart G-moll und beschließt in würdiger Weise dieses fein gearbeitete, zur Andacht stimmende Werk.[6]

---

3 Beide Nummern, 17 und 21, sind in Haydn's Katalog (d. h. nur im Baß angegeben).

4 Partitur, Clavierauszug und Singstimmen Breitkopf & Härtel.

5 In Leipzig wurde das Werk in den Jahren 1808 und 1816 mit verändertem Titel (*Salve Redemptor*) aufgeführt.

6 Im Nachlaß des musikalisch tüchtig gebildeten Canonicus Andreas Spizel in Bruck a. d. Leitha befand sich diese Composition mit folgendem hübschen Chronogramm, auf die Zeit der Entstehung (1771) hinweisend:

Oro te, o pIa, o DVLCIs VIrgo!
Vt assIstas CoMposItorI.

Nr. 12. Haydn's im J. 1773 entstandenes *Stabat mater*[7], das seinen Namen zuerst auch als Gesangscomponist in Deutschland, Frankreich und England bekannt machte und über welches schon berichtet wurde[8], besteht aus 13 Nummern (1 Solo für Tenor mit Chor, 6 Solo-Nummern, 1 Duett, 1 Quartett mit Chor, 3 Chören und der Schlußnummer mit Fuge). Die Besetzung des Orchesters ist höchst einfach; zum Streichquartett treten nur 2 Oboen hinzu, in Nr. 2 u. 10 ersetzt durch Engl. Horn. Gesanglich wird man manche Stellen, selbst mehrere ganze Nummern, als im Geschmack jener Zeit geschrieben schon recht veraltet finden, dagegen zeigen andere noch heute eine unbedingte Lebensfähigkeit. Das Orchester begleitet zunächst die Singstimme oder unterstützt sie in freier angemessener Verwebung, und auch dort, wo es einleitend oder verbindend auftritt, hält es einen ernsten Charakter fest. Ein Largo (abwechselnd Tenorsolo und Chor) bereitet in würdiger Weise die richtige Stimmung vor. Von den beiden Alt-Soli, Nr. 2, *O quam tristis* (mit gedämpften Saiteninstrumenten und Engl. Horn)[9] und Nr. 9, *Fac me vere tecum flere*, zeichnet sich besonders letzteres durch gefühlvollen Ausdruck aus. Die beiden Tenorsoli, Nr. 6, *Vidit suum dulcem natum* und Nr. 12, *Fac me cruce sublevari* finden ebenso den treffenden Gefühlsausdruck des Schmerzes. Nr. 12 ist zudem dankbar für den Sänger und in ihrer Art noch dankbarer die feurige Baßarie Nr. 5, *Pro peccatis suae gentis*[10]. Auch das Duett für Sopran und Tenor, Nr. 8, *Sancta mater, istud agas* tritt durch warme Empfindung vor. Den Arien gegenüber hat die Zeit den Chören kaum etwas anhaben können. Sie zeichnen sich aus durch Kraft und Fülle, Ernst und Würde. Nebst der erwähnten Eingangsnummer sind von besonders würdevoller Hal-

---

7 Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen, lat. u. deutsch, Breitkopf & Härtel; Clavierauszug und Chorst. Simrock; Clavierauszug von Schletterer, Holle, Nr. 9 der Kirchenmusik.

8 Vergl. S. 65 f. Einer Aufführung in Breslau, Febr. 1788 unter J. A. Hiller, mit deutscher Parodie sei hier nachträglich erwähnt. Siehe C. J. A. Hoffmann's „Die Tonkünstler Schlesiens", S. 208.

9 Erschien einzeln mit Clavierbegleitung, Ausgabe A. Gumprecht, Klass. Gesänge Nr. 59.

10 Einzeln erschienen in *Cantica sacra* von Fr. Commer, *Tom.* II. Nr. 4.

tung Nr. 3, *Quis est homo*, Nr. 10 das Soloquartett mit Chor, *Virgo virginum praeclara*[11]; von schlagender Wirkung aber Nr. 11, *Flammis orci ne succenda* (Bässe unisono). Mit einem einleitenden Sopran- und Altsolo, *Quando corpus moriatur*, mit Chor und darauf folgender Fuge in Allabreve-Takt, *Paradisi gloria ut animae donetur — Amen*, wobei man nur eine zweimal eingeschobene veraltete Sopran-Solostelle wegwünscht, schließt das Werk in kräftiger Weise ab.

Von den drei noch zu besprechenden größeren Werken folgt nun der Zeitentstehung nach der im J. 1768 componirte, S. 39 erwähnte *Applausus* (geistl. Festcantate) in lateinischer Sprache. Das umfangreiche Werk, gegen die frühere, 1764 componirte Festcantate (I. S. 243) wesentliche Fortschritte bezeugend, besteht aus 13 Nummern: Introduction und Recitativ, Quartett, 5 Arien, 1 Duett, ein längeres Recitativ für alle Solostimmen und Schlußchor. Das Streich-Orchester ist verstärkt durch Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken. Bei der Tenorarie tritt das Clavier, bei der Sopranarie der Fagott obligat auf. Die Recitative sind theils mit dem Baß, theils mit dem Streichquartett und auch mit Oboen und Hörnern begleitet und häufig mit langen Zwischenspielen unterbrochen. Das Clavier ist in der Weise wie die obligate Orgel in der Es-Messe mit veralteten Läufen überladen, die Solostimmen brillant und mit langen Passagen versehen. Die Arien bestehen aus zwei Theilen, von denen der zweite der längere, nach welchem der erste wiederholt wird. Sehr vortheilhaft tritt (ein auffallender Zug bei Haydn) die Baßarie *Si obtrudet ultimam* hervor; sie hat wahren, ungekünstelten Baßcharakter in der Art wie jene im Stabat mater. Die mehrstimmigen Nummern sind nicht contrapunktisch gearbeitet, nur im frischen und kräftigen Schlußchor treten die Stimmen ab und zu imitatorisch auf; überhaupt zeigt sich Haydn auch hier den Arien gegenüber, deren eingebürgerten Aufputzes er sich nicht erwehren konnte, bei den Chorsätzen wie vom Banne erlöst. Wie sich aus der früheren Cantate (1764) 2 Nummern als Offertorien mit

---

11 Dient auch als Einlage zum Oratorium „Tobias".

angepaßtem Texte in die Kirche hinüber retteten[1], so hier sogar 4 Nummern (Nr. 1—4): die Introduction sammt Quartett (Nr. 1), die erste Baßarie (2), das Duett (3), mit Allelujah abschließend (3), namentlich aber der Schlußchor (4)[2].

Im Jahre 1775 fällt die Aufführung des Oratoriums *Il ritorno di Tobia* (S. 68). Wie das Werk ursprünglich aussah, läßt sich nicht mehr nachweisen, denn die Partitur, welche die Kaiserin Marie Therese im J. 1797 von der Tonkünstler-Societät zur Durchsicht verlangte, war schon damals nebst anderen Musikalien „ausgemustert worden"[1]. Im „Tobias" hält sich Haydn noch an den Zuschnitt des italiänischen Concert-Oratoriums. Auffassung und Behandlung ist die damals allgemein übliche; als Muster hierin konnten Haydn namentlich die bedeutenderen Werke Hasse's gelten. Er übertraf ihn wohl in der Behandlung des Orchesters, stand aber in jener des Sologesanges gegen ihn weit zurück. Zahlreiche, langgestreckte, mit Coloratur-Tiraden überladene Arien wechseln mit gedehnten, wenn auch sorgfältig declamirten Recitativen und das einzige Duett in der 2. Abtheilung steht an Werth noch unter den Arien, von denen allenfalls als die besseren zu nennen sind: Nr. 2 die schwungvolle Arie der Anna, (Alt) D-dur »*Sudò il guerriero*«; Nr. 4 Arie des Raphael (Sopran) A-dur »*Anna m'ascolta; quel figlio, a te si caro*«, bis zum hohen c reichend und mit großen Intervall-Sprüngen versehen, wie z. B. [Notenbeispiel]; in der 2. Abtheilung Nr. 4, Arie der Anna, F-moll, »*Come in sogno un stuol m'appare*« mit reicher Besetzung (2 Ob., 2 H., 2 Engl.

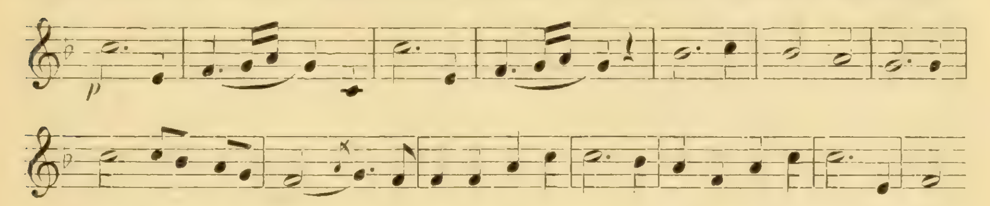
---

1 Bd. I. S. 244 und 364.

2 Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen als Hymne Nr. 2; Simrock, Clavierauszug und Chorstimmen, als Hymne Nr. 1, beide lat. und deutsch („Allmächtiger, Preis Dir und Ehre!"). In Haydn's Katalog steht der Chor unter den Offertorien, Nr. 2 nur mit dem Baß angegeben.

1 Der Secretär der Gesellschaft, Paul Wranitzky, sagte damals in der Sitzung: „Es zeigt dies eine gewisse Geringschätzung gegen den noch lebenden Componisten, der vielleicht mit Grund ein Wohlthäter unserer Gesellschaft genannt zu werden verdient". Dies war schon vor der „Schöpfung". (Pohl, Denkschrift aus Anlaß d. 100jähr. Bestehens der Tonk. Soc. 1871. S. 45).

Horn, Alt- und Tenorposaune). Anfangs düster gefärbt, geht die Arie dann in milden Ausdruck über; die äußerst liebliche Melodie:



nimmt dann der darauffolgende Chor als zweites Thema auf. — In den Chören greift Haydn seinen Zeitgenossen abermals weit voraus. In ihnen zeigt sich wieder Kraft und selbst Tiefe, Harmoniefülle, kunstvolle und zugleich freiere Behandlung des Contrapunkts und jene modernere Instrumentation, die wir Haydn verdanken und die er hier zum erstenmale auf das Oratorinm übertrug. Mit diesen Chören betrat er jene Wege, die ihn später den großen Messen, der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" zuführten. Gleich der erste Chor der Hebräer, Es-dur mit Soli der Anna und des Tobias), »*Pietà d'un infelice*«, der die Bitte um Rückkehr des Sohnes Tobias ausdrückt, ist in jeder Beziehung des späteren Haydn's würdig. Der Chor überrascht durch Würde im Ausdruck, Sicherheit in der Stimmführung und namentlich durch eine für die damalige Zeit ungewöhnlich glänzende Orchestrirung und Handhabung einer an sich doch mäßigen Besetzung (Oboen, Hörner, 2 Engl. Horn und Fagotte). — Auch der zweite Chor »*Ah gran Dio*«, der sich der Arie der Anna anschließt, ist von guter Wirkung, wird aber weit überstrahlt vom Schlußchor der 1. Abtheilung »*Odi le nostri voci*«, D-dur; im Vordersatz sind auch die 5 Solostimmen beschäftigt; als eigentlicher Abschluß beginnt dann die Fuge »*Rendi a Tobit la luce*«, ein kräftiger, blühender, an kunstvoller und doch zugleich auch freier thematischer Durchführung reicher Satz, der noch durch eine effectvolle Instrumentirung (mit Trompeten und Pauken) gehoben wird. In der zweiten Abtheilung finden wir den im J. 1784 neu hinzucomponirten sogenannten „Sturmchor", »*Svanisce in un momento*«, von dem sich das Autograph noch erhalten hat. Der Sinn der Worte: Die Seele droht der Feinde Wuth zu unterliegen, doch das Vertrauen auf Gott hält uns aufrecht — ist

2 Nicht zu verwechseln mit dem später in London componirten Chor „Der Sturm", D-moll 3/4.

hier trefflich wiedergegeben. Dieser Chor ist reich instrumentirt (Fl., Ob., Fag., Hörner, Trompeten, Alt- und Tenorposaune, Pauken). Während im Vordersatz alles in kühnem Fluge vorwärts stürmt, finden wir im Nachsatz als versöhnenden Engelszuruf jene liebliche Melodie aus der Arie der Anna. Es erübrigt noch, der Schlußnummer zu gedenken. Nachdem sich der Erzengel als solcher zu erkennen gegeben und, von einer Wolke verhüllt, der Erde entschwebt, singen die vom Glanz geblendeten Paare Gottes Preis in warm gefühlten Tönen. Mit Beginn des Chores treten nun in voller Pracht alle Instrumente hinzu; nach dem Halt auf der Dominant beginnt sofort der Baß mit dem kräftigen Fugenthema ($^6/_8$) auf die Worte »*Metterem gloria maggiore e maggior felicità*«, das nun in immer mächtigerer Steigerung (die Soprane bis ins hohe c) und reicher contrapunktischer Entfaltung das Werk zu Ende führt. Die 3 letzten Chöre bilden, wie schon erwähnt (S. 71), mit lateinischem Text noch heute eine willkommene Einlage als Offertorien (m. 13. 14. 15) und werden auch in Concerten als Motetten verwendet.[3]

Wir haben früher gesehen (S. 70), daß man wiederholt versuchte, den Mängeln dieses Oratoriums durch Kürzungen und Zugaben nachzuhelfen. Abgesehen aber von dem Grundübel desselben, dem verfehlten Textbuch, wird jede bessere Zugabe stets die Hauptgebrechen des Werkes nur noch mehr hervorheben. Ganz verloren war ja die Arbeit doch nicht: Haydn gab es Gelegenheit, in ausgedehntem Maße seine Kräfte zu üben und zu prüfen; uns aber bleiben jedenfalls die trefflichen Chöre. Auf jeden derselben läßt sich auch heute noch jener Ausspruch anwenden, mit dem das Erscheinen der Partitur des Sturmchores begleitet war[4], daß nämlich solche Arbeit „dem studirenden Tonkünstler zum Beispiel und Muster dienen könne, wie man eine im Ganzen schön und bestimmt aufgefaßte musikalische Idee durch Reichthum und Mannigfaltigkeit bei größter Einheit zur besten Wirkung durchführen könne. Überall herrscht Ordnung, richtiges Ebenmaß der
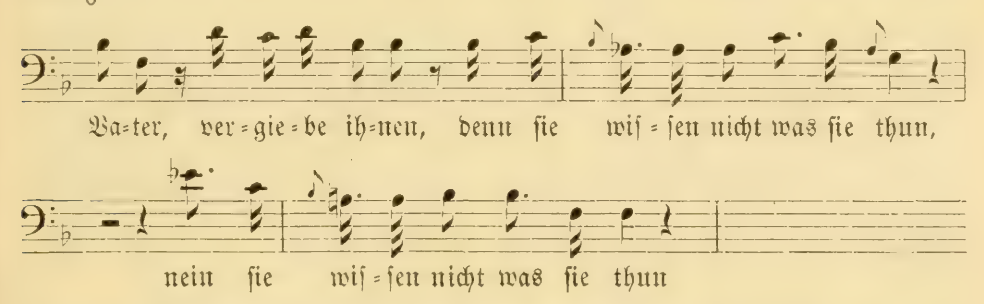
---

3 Nr. 14 erschien bei Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen; Simrock, Clavierauszug und Chorst.; Spina, Chor- und Orchesterstimmen. Der Ouverture, (b. 8), Auflagstimmen bei Simrock, wurde schon S. 195 und 284 gedacht.

4 Allg. Mus. Ztg. 1810, Bd. XII. S. 740.

Theile und ein so schönes Verhältniß derselben untereinander, wie dies nur ein wahrhaft großer Meister treffen und festhalten kann." —

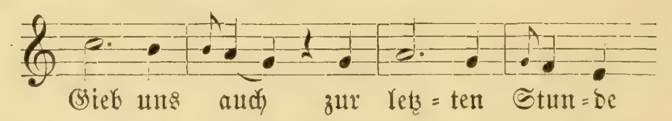
Die im J. 1785 entstandene Composition „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze"[1] hatte Haydn, wie wir gesehen (S. 214 f.), ursprünglich dem Auftrage gemäß als instrumentales Werk behandelt und den letzten Ausrufen Christi entsprechend auf sieben selbstständige Sätze (jeder Satz von Haydn „Sonate" genannt) vertheilt, denen er noch eine Einleitung und eine Schlußnummer, „das Erdbeben" schildernd, hinzufügte. In dieser ursprünglichen Bearbeitung ist jeder „Sonate" ein Baßsolo vorgesetzt, das den jeweiligen Ausruf recitativisch in deutscher Sprache (für die beabsichtigte Aufführung in Cadix doch wohl in die Landessprache übersetzt) mit Begleitung des Orchesters vorträgt, wie z. B.:
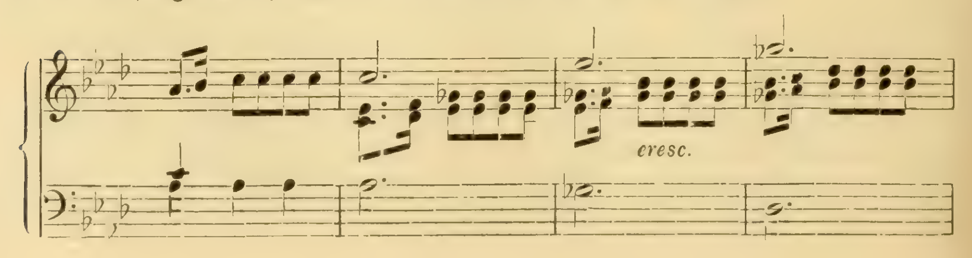


Bei der Herausgabe des Werkes blieben die Recitative weg und wurde dafür der Text aus der lateinischen Vulgata den ersten Takten jeder Sonate untergelegt. Als Haydn die Umarbeitung des Werkes für Singstimmen vornahm, ließ er sich die alte Instrumental-Partitur abschreiben und setzte nun die Chor- und Singstimmen hinzu, nachdem er sich vorerst den früher (S. 218) erwähnten Text unter die letzte Zeile der Partitur vornotirt, nach Bedarf umgeändert, radirt, überklebt hatte, bis er mit sich im Reinen war. Es war dies eine schwierige Aufgabe, die nur Flickarbeit bleiben konnte und häufig den an sich schon wenig poetischen Text wenigstens nicht verbesserte. Jeder Sonate setzte er dann einen kurzen, vierstimmigen choralmäßigen Chorsatz auf
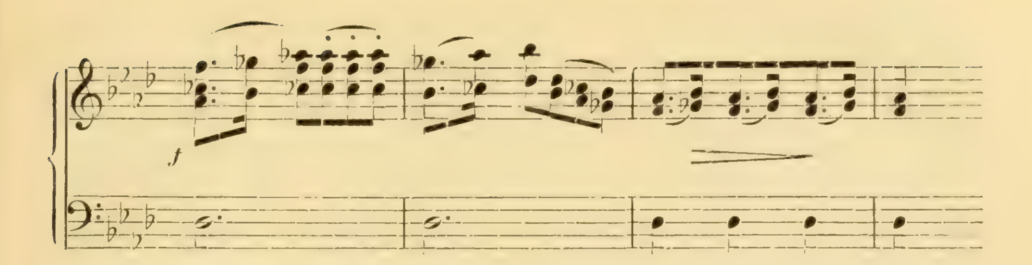
1 Breitkopf & Härtel, Part. u. Clavierauszug und Chorst., deutsch und ital.; Simrock, Clav. und Chorst.; C. F. Peters, Clav., deutsch und ital. Nr. 6 der Kirchenmusik. Der Auflagen in verschiedener Form bei Artaria (erste Bearbeitung) wurde schon S. 217 gedacht.

einen der Ausrufe in deutscher Sprache voraus, dem bei der Herausgabe auch der lateinische Text beigefügt wurde. Dem Orchester fügte er Klarinetten und Posaunen hinzu und änderte so manches. Und gerade hier ist es interessant zu sehen, wie er als erfahrener Meister mit richtigem Blicke vorging, in der Instrumentation hier zugab, dort dämpfte und so den durch Hinzutritt der Menschenstimme nun reicheren und klangvolleren Nummern Licht und Schatten verlieh. Es bleibt immerhin zu verwundern, daß Haydn diese Arbeit so überraschend günstig gelang, da er doch namentlich in der Führung der Singstimmen überall gehemmt war. Daher auch der vorwaltend homophone Stil; meistens bringt die Oberstimme die Melodie, während die übrigen Stimmen, auf Chor und Soli vertheilt, nur ab und zu eine vorsichtige Imitation erzwingen. Bei dieser Neugestaltung hat Haydn die ernste, würdig vorbereitende Introduction unverändert beibehalten, nur hat er die Flöte weggelassen. Die erste Nummer bringt mit glücklich gewähltem Ausdruck des Heilands Bitte: „Vater! vergieb ihnen". Mild und tröstend klingt mit Nr. 2 Jesus' Verheißung „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein". Wie früher in der 8. Messe finden wir hier abermals vorgreifend ein Anklingen an Haydn's Kaiserlied:



Tief zum Gemüthe sprechend schildert uns die 3. Nummer des Heilands an seine trostlose Mutter gerichtete Worte: „Frau! Sieh' deinen Sohn!" und zum Jünger: „Sieh' deine Mutter!" fortan deine Vermittlerin vor Gott. — Doch der Schmerz wird übermächtig: „Mein Gott! mein Gott! warum hast Du mich verlassen!" Er selber, der eben noch Trost zugesprochen, ringt nun nach Kraft und Stärkung! Mit gesteigertem Ausdruck ist dieser Moment in der 4. Nummer wiedergegeben, in der wir Takt 56 bis 62 folgende höchst merkwürdige Stelle finden:





Nach dieser Nummer hat Haydn in dieser neuen Bearbeitung, das Werk damit in zwei Abtheilungen scheidend um der Einförmigkeit vorzubeugen, einen Instrumentalsatz nur für Blasinstrumente neu hinzucomponirt. Schon die Wahl der Instrumente (Flöte, je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner, Posaunen, Fagotte und ein Contrafagott) zeigt, daß Haydn hier einen besonderen Eindruck beabsichtigte. Mit ausgesucht feinem Takt hat er die einzelnen Instrumente je nach ihrer Klangfarbe verwendet; hier in Gruppen zusammengestellt, dort einzeln hervorgehoben. So zeigt auch die thematische Anlage eine erstaunliche Sorgfalt, der Ausdruck eine tiefe und doch männlich ernste Trauer. Man sieht: er war der Fesseln ledig, die ihn in den übrigen Nummern hemmten; frei konnte er nun walten und sich in den erhabenen Gegenstand seiner Aufgabe vertiefen. Nur in dem Eingang der „Schöpfung" hat Haydn einen ähnlichen vom Adel höchster Vollendung getragenen Tonsatz geschrieben.

Die 5. Nummer, die sich diesem Instrumentalsatz unmittelbar, ohne vorangehenden Choralsatz, anschließt, giebt in einfach rührender Weise die Worte „Mich dürstet", Jesus' Ruf nach Labung, sein Flehen um Erbarmen, als man ihm, dem Sterbenden, unter Hohn und Spott Wein mit Galle gemischt reichet. In den zwei letzten Nummern vollzieht sich die Katastrophe. „Es ist vollbracht!" ruft der Heiland in die Nacht hinaus; seine Mission ist erfüllt, sein Leiden steigt nun höher nicht. Der Tod tritt an ihn heran und in Ergebung und Vertrauen haucht er seine Seele mit den Worten aus: „Vater! In deine Hände empfehl' ich meinen Geist!"

Es ist zu beklagen, daß gerade in diesen letzten Nummern statt einer Steigerung des Ausdrucks das Gegentheil eintritt. Daran leidet namentlich die 6. Nummer, die überdies zwei an diesem Orte das Gefühl geradezu beleidigende Motive enthält. Es ist unfaßlich, daß sie Haydn nicht wenigstens nachträglich bei

Gelegenheit der häufigen Aufführungen des Werkes abgeändert hat. Die 7. Nummer ist wohl würdiger gehalten, doch entspricht auch hier vieles nicht dem natürlichen Taktgefühl. Als Schlußnummer wird nun „das Erdbeben" geschildert, ebenfalls mit hinzugefügtem Chor und leider nicht nach dem Originaltext.[2] Es ist schon bemerkt worden (S. 218), daß dieser viel richtiger vorgeht, indem er das Ganze, statt mit grellen Farben, versöhnend abschließt.

Faßt man das Werk als Ganzes zusammen, so bietet es trotz so mancher Schwächen doch so viel einfach Schönes, es spricht aus diesen Tönen so wahrhaft Haydn's frommer Sinn, sein reines kindliches Gemüth, daß es noch überall, wo es als kirchliche Feier zur Aufführung kam, eine religiös andächtige Stimmung hervorrief, wie dies zahlreiche Urtheile zu verschiedenen Zeiten bezeugen. So schreibt man (um nur Eines anzuführen) aus Leipzig: „Die Wirkung auf alle Anwesenden war tief und innig, wir haben seit zwei Jahren kaum jemals eine so allgemeine, feierliche Stimmung, bis zum letzten Moment dauernd, bemerken können".[3]

Indem wir uns nunmehr an Haydn als Operncomponist wenden, haben wir uns vor Allem ins Gedächtniß zu rufen, wie er selbst sich über seine Stellung der Oper gegenüber aussprach. Wir sahen, daß der jedem deutschen Componisten eigenthümliche Zug Italien zu besuchen, schon bei dem Jüngling durch Gluck angefacht, durch seine Beziehung zu Metastasio, Porpora und Hasse und durch den täglichen Umgang mit den italiänischen Sängern der fürstlichen Kapelle fortwährend genährt wurde und daß er selbst seiner Sehnsucht, dieses damalige Eldorado der Musiker zu besuchen, nicht nur Worte verlieh, sondern auch ernstlich Versuche machte, vom Fürsten aber jedesmal in zarter Weise beschwichtigt wurde. Gewiß hielt er sich für fähig genug, auch in dieser Richtung den Anforderungen der

---

2 Im Originaltext ist der Ideengang der 6. und 7. Nummer ein viel richtigerer; der Ausruf kommt beidemal bei Haydn zu voreilig. Haydn's Schlußnummer (als Instrumentalsatz) wurde in Mailand im J. 1813 bei einer Aufführung des Ballets „Prometheus", von Vigano neu in Scene gesetzt, mit theilweiser Musik von Beethoven, als Einlage benutzt.

3 Allg. Mus. Ztg. 1808, Nr. 31, S. 487.

Kunst zu entsprechen, wie wir dies aus seinem eigenen Munde am Ziel seiner Laufbahn vernehmen, wenn er sich gegen Griesinger äußert „er hätte anstatt der vielen Quartette, Sonaten und Symphonien mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Opernschreiber werden und es sei auch weit leichter nach Anleitung eines Textes als ohne denselben zu componiren". Und an anderer Stelle: „Er glaubte selbst, daß er bei seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-Begleitung ein vorzüglicher Operncompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen". Haydn schlug auch den Werth seiner dramatischen Werke, den gleichzeitigen Operncomponisten gegenüber, nicht gering an. Wir lasen, daß er an Artaria schrieb (S. 174), indem er zwei seiner letztverfaßten Opern erwähnt: „ich versichere, daß dergleichen arbeith in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wienn, mein unglück ist nur mein aufententhalt auf dem Lande". Und weiterhin (S. 200), daß seine *Armida* „mit allgemeinen Beyfall aufgeführt wurde; man sagt es seye bishero mein bestes Werk".

Dennoch war er nicht blind gegen die geringe Haltbarkeit seiner Opern, indem er, wie abermals Griesinger mittheilt, wohl einsah, „daß sie in ihrer ursprünglichen Gestalt in der neuen Epoche (zu Anfang unseres Jahrhunderts) schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten". Auch früher schon gab er dafür einen triftigen Grund an in jenem Brief an Roth in Prag (S. 225), in dem er dessen Anerbieten, ihm eine Oper nach Prag zu schicken, mit den Worten ablehnt: „weil alle meine Opern zu viel an unser Personale gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe," wobei er mit wahrhaft hochherziger Selbstverleugnung, auf seinen jüngeren Freund hinweisend, noch hinzufügt: „Ganz was anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann". Haydn schrieb dieses drei Jahre nach Aufführung seiner *Armida*, mit der er (seine später in London verfaßte und unvollendet gebliebene Oper *Orfeo* abgerechnet) seine Wirksamkeit auf diesem Gebiet abgeschlossen hatte und damit, dieselbe ruhiger

überblickend, sein früheres Urtheil in richtigem Maße modificirte, indem er sich selbst sagen mußte, daß er seine sämmtlichen Werke für die Bühne eigentlich doch nur den begrenzten Verhältnissen seines Kreises, dem Geschmack und Privatvergnügen des Fürsten anpassen mußte.

Daß trotzdem seine letzten Opern, wie wir sahen, in deutscher Uebersetzung auch auf fremden Bühnen bis noch zu Anfang unseres Jahrhunderts Eingang fanden, darf uns nicht irre führen. Es blieb doch nur ein Scheinleben, denn abgesehen von dem, durch Zeit und Umstände bedingten, unseren heutigen Bedürfnissen gegenüber aber längst überlebten musikalischen Zuschnitt, tragen sie schon fast ausnahmslos in ihren unsäglich trostlosen Librettos den Todeskeim in sich. Und wenn der deutsche Uebersetzer der Oper *Orlando Paladino* den Don Pasquale die Worte singen läßt: „Gäben nur die Herren Dichter bessere Worte zur Musik“ und weiterhin „Ach ihr Herren Dichter! habt Erbarmen mit der Tonkunst!“ so hat er, die Handlung mit inbegriffen, nur zu wahr gesprochen, wie wir ja selbst gesehen haben.

Bei alledem kann man es zum Wohle der Entwickelung der deutschen Musik, dem Umstand nur Dank wissen, daß Haydn die italiänische Oper gleichsam nur streifte und daß sein Wunsch, nach Italien zu kommen, wie bereits gesagt, unerfüllt blieb, denn er wäre dort im günstigsten Fall ein glücklicher Nachahmer, doch schwerlich ein bahnbrechender Führer geworden; es fehlte ihm dazu im höheren Sinn jene dramatische Conception, scharfe Charakteristik und Objectivität, Eigenschaften, die dem Bühnen-Tondichter unentbehrlich sind. Von Vortheil war ihm die Beschäftigung mit der Oper dennoch, denn sie machte seine Technik nur noch flüssiger und erhöhte seinen melodischen Schönheitssinn.

Haydn folgt in seinen italiänischen Opern ganz und gar der alten Tradition; willig fügt er sich den überlieferten, conventionellen Forderungen derselben und glaubt seine Aufgabe erfüllt zu haben, wenn er seinen Sängern zu Dank schreibt, indem er ihnen Gelegenheit bietet, ihre Gesangskunst geltend zu machen. Treu dem vorgelegten Textbuch reiht sich in ermüdender Weise Arie an Arie in der üblichen Form, von übrigens hübschen Ritornellen eingeleitet, nur selten unterbrochen von 2- oder 3stimmigen Gesangstücken, aber wahrhaft überwuchert von meistens langgestreckten, wenn auch sorgfältig gearbeiteten Recitativen. Vor-

herrschend ist das Secco-Recitativ (begleitender Baß), bei erhöhtem Ausdruck in das durchcomponirte (mit Instrumentalbegleitung und im Zeitmaß) Recitativ übergehend. Mehrstimmige Ensemblesätze bilden das Finale, das bei größerer Ausdehnung aus einer zusammenhängenden Folge dramatischer Scenen besteht und durch häufigen Tempowechsel die nöthige Beweglichkeit und Steigerung erhält. Der Chor ist fast ganz ausgeschlossen; wo ein solcher im Textbuch angegeben ist, sind es eben nur die handelnden Personen — ein Hauptmangel, denn gerade hier hätte Haydn gewiß sein Bestes geliefert. In den Motiven zu den Arien zeigt sich Haydn wieder unerschöpflich in Erfindung; sie sind durchweg gefällig, oft wahrhaft reizend und stets leicht singbar und faßlich. Der Charakter der einzelnen Arien ist übrigens ein wesentlich verschiedener, bedingt durch die jeweiligen Sänger, entweder solche, die direct aus Italien kamen, so namentlich die Sängerinnen Bologna, Ripamonti, Valdesturla und die Sänger Speccioli, Negri, Bianchi, Moretti, Totti, Mandini, oder solche, die nie über Eisenstadt und Esterház hinauskamen, obwohl auch diese sich rasch die Gesangsmanier ihrer Collegen zu eigen machten, so die Ehepaare Friberth und Dichtler, die Sängerin Weigl, der Bassist Specht. Der Tenorist Dichtler war das in Haydn's Opern am meisten beschäftigte Mitglied (er sang in 10 Opern); der intelligente Tenorist Friberth war, wie wir sahen (I. 270), aus Nieder-Oesterreich gebürtig, wurde von Bonno und später von Gaßmann gebildet und sang vordem in den italiänischen Opern-Vorstellungen bei Hof. So verrathen denn deren Gesangsfertigkeiten schon die für sie gesetzten Arien, in denen entweder mehr der getragene Gesang oder die Bravour vorherrscht. Und an Passagenflitter ist kein Mangel, es wimmelt von Läufen bis ins hohe h, c, d (allerdings nach damaliger Stimmung einen Ton tiefer) und von großen Intervallsprüngen (auf Sicherheit im Treffen deutend).

Im Orchester verwendet Haydn an Blasinstrumenten fast ausnahmslos Oboen und Hörner paarweise, häufig mit Hinzufügung von Flöte, Fagott, Englisch Horn; nur einigemal greift er zu Trompeten und Pauken; die Klarinette kommt nur in den zwei letzten Opern vor. Die Finales haben meistens die volle Besetzung: Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner (nur selten auch Pauken). Solos für Flöte, Oboe, dann auch Violoncell, sind

selten. Es ist wohl selbstverständlich, daß Haydn mit Aufmerksamkeit die Werke italiänischer Componisten verfolgte, die sowohl in Esterház als auch in Wien zur Aufführung kamen. Die in Esterház nachweisbar aufgeführten Werke wurden schon genannt (S. 8), doch fällt nur ein kleiner Theil in jene Zeit, da Haydn selbst für die Bühne schrieb. Die Opern des Wiener Repertoires sind aus der Beilage III. ersichtlich.

Bei dem Umstande, daß Haydn's sämmtliche Opern nach ohnedies kurzer Lebensfrist längst verschollen sind und an ihre etwaige vereinzelte Wiedererweckung in ihrer vollen Integrität kaum gedacht werden kann, die Partituren aber nur den Wenigsten zugänglich sind, wäre es eitel Bemühen, sich in weitläufige Zergliederungen einzulassen; deren Licht- und Schattenseiten aber ohne die nöthigen, uns hier zu weit führenden Belege zu bringen, würde zu nichts frommen und ohnedies die gestellte Aufgabe nicht fördern. Einige zu dem bereits Gesagten ergänzende Andeutungen über die einzelnen Arien werden genügen, uns auch in dieser Richtung der Haydn'schen Muse orientiren zu können.

Beim Überblick dieser Reihenfolge dramatischer Werke besagen in vorhinein deren bezeichnende Beiworte, wie wir sie aufzufassen haben. Während das erste Werk »*Acide*« (I. 223 f.) *Festa teatrale* (theatralisches Festspiel) betitelt ist, finden wir nun (wie früher vereinzelt angegeben) folgende Bezeichnungen: *Intermezzo* (Zwischen- oder Singspiel, kleine komische Oper) — »*La Canterina*«; *Dramma giocoso per musica* (heitere Oper) — »*Lo Speciale*«, »*Le Pescatrici*«, »*L'incontro improvviso*«, »*Il mondo della luna*«, »*La vera costanza*«, »*La fedeltà premiata*«; *Burletta* (kleines Lustspiel) — »*L'infedeltà delusa*«; *Azione teatrale* (theatralische Handlung) — »*L'isola disabitata*«; *Dramma eroicomico* (heroisch-komische Oper) — »*Orlando Paladino*«; *Dramma eroico* (heroische Oper) — »*Armida*«.

Wenn Haydn im komischen und heiteren Theil dieser Opern die entsprechende Saite anschlägt, so ist es keineswegs jener Scherz und Frohsinn, den wir aus seinen instrumentalen Werken kennen, es ist ein ganz aparter Ton der Heiterkeit, der eben nur für die Bühne paßt. Ganz besonders glücken ihm unter den Arien die Buffopartien, die in kecken, gesunden Zügen durchgeführt sind. Soll aber irgendwo die Gemüthstiefe vorwalten, kommt er seiner

auch hier unnachahmlichen Compositionsweise noch am nächsten. Und auffallend genug wird er gerade von den ernsteren Situationen gehoben und scheint dann zu vergessen, daß er, wie oben gesagt, doch nur dem Moment, dem stabilen kleinen Kreis unterhaltungsbedürftiger Zuhörer zu genügen angewiesen war.

Wir gehen nun zu den einzelnen Opern über.

La Canterina (S. 37) hat eine leicht geschürzte, heitere Handlung, der die Musik glücklich angepaßt ist. Wir haben nur 2 Soprane und 2 Tenöre, denen allein also, ohne den geringsten scenischen Wechsel, die Aufgabe der Unterhaltung zufällt. Die vier Arien sind kurz gehalten, doch haben zwei, Arie des Don Pelaggio (»*Jo sposar l'empio tiranno*«) und der Gasparina (»*Non vè chi mi ajuta*«) einen ganz hübschen Schwung. Der erste Akt schließt mit einem längeren Quartett, der zweite mit „Coro", d. h. mit einem mit Recitativen untermischten Ensemblesatz. Secco- und durchcomponirte Recitative wechseln ab; von den Blasinstrumenten sind nur Oboen und Hörner, Flöte und Englisch Horn verwendet.

Lo Speciale (S. 39), durchaus bedeutender und auch umfangreicher, ist ebenfalls nur mit 2 Sopranen und 2 Tenören besetzt. Das gut gegliederte Textbuch, das noch heute als nicht zu verachtender Stoff zu einem unterhaltenden Lustspiel dienen könnte, bietet dem Componisten schon mannigfaltigere Anhaltspunkte, die von Haydn auch geschickt ausgenutzt sind. Die ganze Oper, auffallend durch detaillirte Charakteristik, ist vielleicht Haydn's abgerundetste und in allen Theilen mit sichtlicher Liebe ausgearbeitet. Wir haben 8 Arien, 1 Terzett und 2 Quartette als Finales; Secco-Recitative (nur ein Recitativ ist mit Streichquartettbegleitung) verbinden das Ganze. Von den einzelnen Nummern sind hervorzuheben eine Coloraturarie des Sempronio, eine weich gehaltene Sopranarie der Griletta[1] und 2 Arien des Volpino, die eine empfindungsvoll, die andere mit türkischem Anstrich (Volpino als Türke verkleidet). Die Perle der Oper ist das 2. Finale, ein Quartett, das in seiner weichen Haltung lebhaft an das reizende Quintett in *Così fan tutte* erinnert. Das

1 Haydn hat die Arie »*Caro Volpino amabile*« noch ein zweitesmal componirt mit Coloratur bis hoch c.

Orchester hat dieselbe leichte Behandlung wie vordem; von den Blasinstrumenten fehlt diesmal Englisch Horn.

Mit der Oper *Le Pescatrici* (S. 46) treten wir, die Hausräume verlassend, hinaus in die freie Natur; alles wird farbiger, lebendiger und auch die Besetzung ist reicher (2 Sopr., 1. Alt, 2 Ten., 2 Bässe). Ein heiterer, einfach ländlicher Chor leitet die Oper ein; 3 weitere Chöre (immer nur die handelnden Personen) folgen später, alles frisch, gefällig und leicht in der Ausführung. Von den 16 Arien nähern sich einige mehr der Ariette; die Motive sind meistens ansprechend und ungezwungen;[2] eine große Scena mit allen 7 Personen ist voll Leben, kräftig und namentlich auf energischen Baß gebaut. Die Finales erheben sich nicht zu besonderer Bedeutung. Von den vielen Recitativen ist nur eines durchcomponirt; im Orchester greift Haydn neben Flöte, Oboen, Fagott, Hörner wieder zu Englisch Horn.

L'infedeltà delusa (S. 60) ist als *Burletta* von mäßigerem Umfang; dennoch zählt die Partitur nebst Einleitung (alle 5 Personen) 11 Arien, 1 Duett und 2 Finale. Einige Arien sind wieder stark gewürzt mit Coloratur bis h und cis, andere sind mehr breit gehalten. Die erste Arie des Filippo »*Quando viene a far l'amore*« ist die bis dahin am reichsten instrumentirte und deutet wieder auf die ungewöhnliche Fertigkeit des Sängers Friberth. Die einzige Baßarie des Nanni bewegt sich im Umfang von 2 Octaven bis $\overline{\text{f}}$; bei dieser und einer zweiten Arie, wie auch bei der Einleitung tritt zum erstenmale das Violoncell obligat auf; in zwei Nummern führt Haydn ebenfalls zum erstenmal auch die Pauken ein.

L'incontro improvviso (S. 74) ist die bisher bedeutendste Oper größeren Genres. Friberth hatte das französische Original (von Dancourt) ins italiänische übersetzt, aber durchweg umgearbeitet; zwei Personen, Vertigo und Amina, fehlen bei Haydn und die Reihenfolge der Scenen und Arien weicht ganz ab vom Original. Wir zählen 13 Arien, 3 Canzonetten, 3 Duette, 1 Terzett, 1 Chor (Bässe unisono), 3 breit angelegte Finale und 1 kurzes Orchesterstück. Die Partitur enthält eine Fülle von Schön-

---

2 Auch hier ist eine Arie (»*Voglio amar*«) ein zweitesmal componirt und zwar mit Coloratur bis hoch d; die erste Violine geht fast durchaus mit der Singstimme.

heiten und ist reich an Abwechselung. Wir nehmen hier von dem Ehepaar Friberth Abschied, das zum letztenmal auftritt, um bald darauf nach Wien zu übersiedeln (I. S. 270). Dem vortrefflichen Sänger fallen 3 Arien zu, in denen er seine umfangreiche Stimme, Bravour und warmen Vortrag zeigen kann; eine derselben »*Il guerrier con armi avvolto*« hat kriegerischen Charakter und ist daher auch mit Trompeten und Pauken aufgeputzt. Seiner Frau sind 2 empfindungsvolle Canzonetten und 2 Arien zugewiesen, in denen es an hochgehenden Passagen und großen Intervallsprüngen nicht fehlt.[3] In einem hübschen Duett »*Son quest'occhi un stral d'amore*« vereinigen sich Beide zu liebeglühendem Gesang.[4]

In den 3 Arien des Calandro konnte Haydn seinem humoristischen Drang vollauf Genüge thun; sie sind im lebhaften Buffoton, kräftig und hochkomisch gehalten, originell instrumentirt und schon im Rhythmus eigenartig. Eine derselben »*Non pariamo santarelli*« verlangt vom Baß das $\underline{g}$.[5]

Eine frappantes Beispiel von Tonmalerei bietet eine Arie des Osmin, in welcher das Reisen zu Land und zu Meer (*per terra correre, per mare vogheremo*) musikalisch illustrirt ist, das erstemal die Streichinstrumente in 32^{tel} Läufen gegen einander, die Singstimme in gebrochenem Accord auf und nieder, das zweitemal die Streichinstrumente in gebrochenen gleichsam wie vom Winde gepeitschten Accorden gegen einander, die Singstimme in auf- und niederwogendem Septaccord. Eine der schönsten Nummern ist das zarte Terzett für 3 Sopranstimmen »*Mi sembra un sogno*« mit 2 Hörner, 2 Engl. Horn, die Violinen mit Sordinen. Die Schlußnummer der Oper, Soli und Chor abwechselnd, ist verstärkt mit Trompeten, Tamburin und Cinellen, so hat auch ein kurzes Orchesterstück nur Oboen, Hörner, Triangel, Cinellen und Pauken. Trotz der überwiegend größeren Anzahl interessanter Nummern kam die Oper über die Geburtsstunde nicht hinaus und es ging ihr daher noch schlechter als Gluck's Oper,

---

3 Die zweite eingelegte Arie »*Or vicina a te mio cuore*« mit entschiedenem, kräftigem Charakter erschien in Partitur bei Artaria.

4 Auch bei Gluck als Duett »*Vois-je, o ciel, c'est l'âme de ma vie*«.

5 Bei Gluck »*Les hommes pieusement pour Catons nous tiennent*« (in deutscher Übersetzung „Unser dummer Pöbel meint", zu welchem Thema Mozart sehr beliebte Variationen schrieb, Köchel Nr. 455).

die in der deutschen Übersetzung („Die unvermuthete Zusammenkunft oder: die Pilgrimme von Mekka") bei einer Reprise im Jahre 1807 nicht mehr aufkam.

Il mondo della luna (S. 80) übertrifft alle bisher genannten Opern an gehaltloser Handlung; die Oper zählt zu den Spektakelstücken, wo die Schaulust die erste Rolle spielt. So ist denn auch der Musik zu dem umfangreichen Libretto mit wenigen Ausnahmen nur für den Augenblick Rechnung getragen. Die Partitur enthält, langgestreckte Secco-Recitative ungerechnet, 17 Arien, 2 Duette, 2 Chöre, 3 Finale, 5 Instrumentalnummern und 1 Balletto (bei letzterem tritt die Piccoloflöte oder Piffero hinzu). Zu den wirklich schönen Nummern zählt die Ouverture (Symphonie Nr. 31), die Einleitung zum 3. Akt (Ouverture Nr. 2) und die in der Mariazeller Messe als *Benedictus* verwendete Arie des Ernesto (S. 333).

La vera costanza (S. 87), die ursprünglich für Wien bestimmte Oper, ist wesentlich von ihren Vorgängern verschieden; sie ist mehr dem damals im Hoftheater herrschenden Geschmack und gewiß auch jenen Sängern, die Haydn bei der Ausführung im Sinne hatte, angepaßt. Von den bisherigen Opern ist sie auch die erste, die in deutscher Übersetzung auf anderen Bühnen Eingang fand. Im Gesangspersonal treffen wir nunmehr, den Tenoristen Dichtler ausgenommen, auf neue Namen, sämmtlich dem Lande Italien angehörig, und als die bedeutendste Sängerin die vordem (S. 19) erwähnte R i p a m o n t i. Die Oper zählt 11 Arien, 2 Duette, 1 Quintett, 3 Finales und 1 Instrumentalsatz. Im Clavierauszug mit Gesang erschienen bei Artaria 4 Arien und 1 Duett. Eine Arie des Ernesto »*Per pietà vezzosirai*« hat wieder ein Übermaß an Verzierungen; eine Arie des Conte »*A trionfar t'invita*« mit kriegerischem Charakter hat ebenfalls ihre Rouladen, wechselt in Tempo- und Tonart und ist voll Leben; die kleine Baßarie ist wiederum dieser Stimmlage vortheilhaft angemessen; die übrigen nähern sich mehr der Ariette leichtester Art. Das 2. Finale hat reichen Tempo- und Tonartwechsel; die Schlußnummer „Coro" bewegt sich in der gewöhnlichen Rondoform. Über die Ouverture (siehe dort Nr. 6) wurde schon S. 284 gesprochen; die Besetzung ist die gewöhnliche: 2 Oboen (auch Flöte), 2 Fagotte, 2 Hörner. Die Lebensfähigkeit dieser Oper kam nicht über das Jahrhundert hinaus, was

nicht zu verwundern ist, da ihr das nöthige Mark fehlt; sie hat zuviel landläufigen schablonenhaften Charakter und steht an eigentlichem Gehalt gegen die Oper vom Jahre 1775 weit zurück.

Ganz isolirt von allen anderen Haydn'schen dramatischen Werken steht *L'isola disabitata* (S. 99). Ernst wie die Handlung ist auch die Musik. Ob Haydn beauftragt war, gerade dieses Libretto zu bearbeiten oder ob es ihn selbst drängte, endlich einmal aus dem ewigen Einerlei von Getändel heraus zu kommen, steht dahin. Der Grundstock der Partitur sind die Recitative, die sämmtlich durchcomponirt sind und zwar mit erstaunlicher Sorgfalt und wählerischer Gewissenhaftigkeit, wahrhaft überraschend durch ihren charakteristischen, edlen Ausdruck. Haydn durfte sich hier in Wahrheit mit den Anfangsworten der Costanza rühmen: »*Qual contrasto non vince l'indefesso sudor*«! Diesmal standen ihm ausschließlich nur italiänische Sänger zu Gebote und unter ihnen seine Angebetete als Silvia, neben der ernsten Costanza (gleich Agathe und Ännchen) das einzige heitere Element der Handlung. Außer der Ouverture (siehe dort Nr. 3 und S. 284 erwähnt) und den ausführlichen Recitativen zählen wir hier nur 6 Arien (eine siebente ist nur die Wiederholung der vorhergehenden, von Sopran auf Tenor übertragen und in Recitativ übergehend) und 1 Quartett als Schlußnummer. Die Arien entsprechen dem Dialog, alle sind gehaltvoll und edel gehalten. Die Instrumentation, nebst dem Streichquartett Flöte, Fagott, je 2 Oboen und Hörner (nur gegen Schluß reiht sich die Pauke an) ist maßvoll und die Situation hebend; in der letzten Nummer sind Flöte, Fagott, Violine und Violoncell obligat eingeführt. Nach dem Ausdruck der Trauer und Sorge erquickt um so mehr das Finale, in dem sich die Liebenden, Costanza und Fernando, Silvia und Enrico, dem freudigen Gefühl ihrer Vereinigung in warmgefühltem Doppelgesang hingeben.

Mit der Oper *La fedeltà premiata* (S. 167) begrüßen wir das nach dem Brande neuerbaute Schauspielhaus. Wiederum haben wir es mit einem unruhigen, lose zusammengehaltenen Opernstoff zu thun, unter dem auch die Musik leidet. Auf den Zusammenhang mit der hie und da erwähnten Oper „Der Freybrief" wurde schon hingewiesen (S. 168 f.) In diese Partitur sind 4 Nummern von Haydn aufgenommen, so die Arie der Fillide »*Deh soccorri un infelice*« (nun Lenchen's Arie „Ach, der

Liebe Glück empfinden"); die von Haydn zweimal componirte Arie des Perruchetto und »Salva ajuto« (nun Arie des Klaus „Ja, ja Hans Klaus"); der Eingangschor »*Bella Dea*« (als Finale benutzt). Die nicht mehr vollständige Partitur zählt nach dem Textbuch 11 Arien, 2 Chöre, 3 Finale; als Schlußnummer dient ein kurzer, von Soli unterbrochener Chor in Rondoform »*Quanto più diletto*«.[6] Daß Haydn die Ouverture als letzten Satz der „Jagdsymphonie" (siehe dort Nr. 40) benutzte, wurde schon erwähnt (S. 269). Einige hübsche Arien abgerechnet, darunter die Baßarie des Melibeo »*Mi dica il mio signore*« (mit Trompeten) und die Sopranarie der Amaranta »*Vanne, fugge, traditore*«, erhebt sich die Musik nicht über das Niveau einer Gelegenheitsarbeit. Und mit Recht: wer hätte auch auf solcher Unterlage sein Bestes verwenden wollen. Im Beginn der Oper, einem gefälligen Chor, unterbrochen von durchcomponirtem Recitativ, nahm Haydn wohl einen ernsten Anlauf, hat aber nachträglich die Hälfte der Nummer gestrichen. Eine der besten Sängerinnen, Sgra Valdesturla, die hier zum erstenmale und in zwei Rollen auftrat, finden wir auch in den zwei letzten Opern.

Orlando Paladino (S. 194), jene Oper, die bestimmt war, als Festvorstellung bei dem erwarteten Besuch des russischen Großfürsten Paul und Gemahlin zu dienen, war vortrefflich besetzt (es wirkten die zwei besten Sängerinnen, Valdesturla und Bologna mit) und glänzend ausgestattet. Es ist die einzige von Haydn bearbeitete Oper, in der das heroische und komische Element vermengt ist. Sie zählt 18 Arien, 2 Duette, 3 Finale und 1 kurzes Instrumentalstück für Blasinstrumente (Flöten, Oboen, und Fagotte). In 3 Nummern ist nun wieder die Klarinette angewendet. Der Ouverture (siehe dort Nr. 10) wurde schon S. 285 gedacht. Unter den Arien zeichnen sich auch hier die im Buffoton geschriebenen aus, welche dem drolligen Schildknappen Don Pasquale zufallen. Eine derselben, die er zu Pferde sitzend singt, wurde schon erwähnt; die zweite »*Ho viaggato in Francia*« appellirt an die Zungenfertigkeit und verlangt das hohe h und c im Falsett; die dritte »*Ecco spiano, ecco il mio trillo*«,

---

6 Herr Musikprofessor F. W. Jähns in Berlin hatte die Güte, mir eine Copie dieses Chores (nach einer angeblich von Elßler gefertigten Abschrift) zuzusenden.

in der er seinen Triller, sein Staccato und seine Arpeggien anpreist, steigt in 16tel Bewegung durch 2 Octaven bis e. Mit einer kurzen aber höchst ausdrucksvollen Arie beginnt der 3. Akt: Charon, am Flusse Lethe, in seinem Kahne Wache haltend und den unbegrabenen Schatten Halt gebietend (»*Ombre insepolte di quà partite*«). Den feierlich gemessenen Baßgesang begleiten die Blasinstrumente in Octaven, zuerst die Flöte, dann auch Oboen, Fagott und Hörner; Violinen und Cello führen dazu in gebrochenen Accorden eine Wellenfigur aus — eine Scene von wunderbarer Wirkung. Von den beiden gefälligen Duetten wurde das erste »*Qual tuo visetto amabile*« während Haydn's Anwesenheit in London als Einlage in der Oper *Il Burbero di buon cuore* (von Martin) gesungen. Die 2 Finale sind weitläufig ausgeführt, das dritte ist kurz und in der früheren Rondoform.
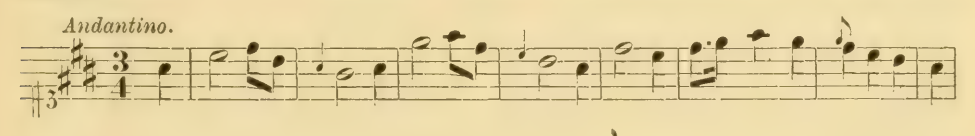
Armida (S. 199), deren Stoff Tasso's »*Gerusalemme liberata*« entnommen ist und seit Lulli (1686) von unzähligen Componisten bearbeitet wurde, weicht merklich ab von allen früheren Opern Haydn's. Alles ist gedrungener, kräftiger, flüssiger und dem Durchschnittscharakter der zur Zeit das Repertoire beherrschenden italiänischen Opern sich nähernd, daher aber auch weniger eigenthümlich und tiefgehend. Schon die Ouverture (siehe dort Nr. 11), der S. 285 gedacht wurde, deutet auf den Charakter der ganzen Oper. Wir haben 14 Arien, 1 Duett, 1 Terzett, 1 Ensemblesatz als 3. Finale und als kurzes Instrumentalstück einen Marsch für Blasinstrumente (2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner). Die Arien sind frisch und kräftig und der italiänischen Singweise angemessen; an Läufen in die oberen Regionen ist wiederum kein Mangel. Die Instrumentation ist bei einigen sehr üppig gehalten (Flöte, Fagott, Oboen und Hörner) und lebendig durchgeführt; eine Arie des Rinaldo (»*Vado, a pugnar*«) hat sogar Trompeten und Pauken; eine zweite des Ubaldo (»*Prence amato in quest' amplesso*«) mit kriegerischem Charakter ebenfalls Trompeten. Eine dritte des Ubaldo (»*Valorosi compagni*«) erschien in Clavierauszug bei Artaria; ebenso eine ein zweitesmal componirte Arie der Armida (»*Odio, furor, dispetto*«) von kräftigem Ausdruck und Anläufen bis c. Ein langes mit Passagen und Terzengängen (Sopran wieder bis c) geschmücktes Duett zwischen Armida und Rinaldo beschließt den ersten, ein Terzett den zweiten Akt. Secco-Recitative und solche mit Instrumental-

begleitung wechseln ab. Zu den gelungensten Partien zählen die Scenen im Zauberhain; im übrigen verläuft alles zu gleichförmig, es fehlt ein eigentlicher Höhepunkt. Diese und die vorhergehende Oper waren, wie wir gesehen (S. 195 und 201), so ziemlich die letzten Haydn'schen Opern, die noch zu Anfang unseres Jahrhunderts (1805) zur Aufführung kamen, erstere in Hamburg, letztere in Turin.

Im Rückblick auf die genannten Opern kommen wir nochmals auf die zweite, *Lo Speciale*, zurück, als der wohl einzigen, die, nach Bedürfniß eingerichtet, zum Versuch einer Wiederbelebung zu empfehlen wäre. Haydn konnte hier noch unbefangen arbeiten und mag ihn die einfach natürliche Handlung, namentlich aber bei seiner schalkhaften Natur die Art und Weise, wie der alte Narr Sempronio von seinen jugendlichen Nebenbuhlern gefoppt wird, angezogen haben, während all' der gleißnerische Flitter, der den meisten späteren Opern mehr oder minder anhaftet, seiner ehrlichen Natur widerstrebt haben mußte. *Lo Speciale* nimmt als Ganzes neben ihren Schwestern etwa die Stellung der kleineren Orgelmesse (S. 329) zu den späteren großen Messen (deren Bekanntschaft wir noch zu machen haben) ein, die aber allerdings gleich Riesen den sämmtlichen Opern Haydn's gegenüber stehen.

Einige Zeilen seien noch dem Marionetten-Theater gewidmet, obwohl sich von der Musik, die Haydn für diese „Welt im Kleinen" schrieb, nur zwei Stücke erhalten haben. In seinem Katalog führt Haydn unter „Deutsche Marionetten-Opern" auf: „Genovefens 4. Theil"; „Philemon und Baucis"; „Dido"; „Die bestrafte Rachgier oder: das abgebrannte Haus"; „Der krumme Teufel" in Wien aufgeführt. Letztere war, wie wir wissen, das erste Theaterstück, zu dem Haydn die Musik schrieb (I. 153 ff.) Das vorgenannte Stück war ein damals oft gegebenes Lustspiel, zu dem Haydn die Orchesterstücke lieferte; „Dido" eine Marionettenoper, wurde 1777 in Esterház und dann im Schönbrunner Lustschloß vor der Kaiserin gespielt (S. 79); Genoveva's 4. Theil, ebenfalls Marionettenoper, von der noch das umfangreiche Textbuch existirt, wurde 1777 in Esterház aufgeführt (S. 80 f.). Somit bleibt uns noch „Philemon und Baucis" — „ein kleines Schauspiel mit Gesang" (wie das Textbuch besagt), zur Feier des Besuches der Kaiserin 1773 in Esterház aufgeführt (S. 63 f.).

Haydn hatte, wie wir sahen, für dieses Fest keine neue italiänische Oper geschrieben. Um so mehr darf man annehmen, daß er sich wird bemüht haben, das kleine Schauspiel mit seiner Musik zu schmücken; dies zeigt schon die Ouverture (b. 1.) und die kleine Canzonette, die oben erwähnten zwei Nummern; obendrein mußte ihn aber auch das gemüthvolle Textbuch angeregt haben. Es ist bedauerlich daß die Musik, wahrscheinlich beim Theaterbrand, verloren ging; immerhin aber wäre es möglich, daß sie sich anderwärts erhalten hat, da das Stück ja auch im Auslande gegeben wurde (S. 65). Als Anhaltspunkte bei etwaiger Auffindung können dienen: das Personen-Register — Jupiter und Merkur (als Wanderer); Philemon und Baucis (ein altes armes Ehepaar); Aret (ihr Sohn); Narcissa (seine Braut): Chor der Nachbarn und Nachbarinnen. Die Textanfänge der Gesänge: Chor („In Wolken hoch emporgetragen"); Arie des Philemon („Mehr als zwanzig Jahr Vermählte"); Canzonette des Philemon („Ein Tag der Allen Freude bringt"); Arie der Baucis („Heut' fühl' ich der Armuth Schwere"); Arie des Aret („Wenn am weiten Firmamente"); Duett, Aret und Narcissa („Entflohn ist nun der Schlummer"); Chor („Triumph, dem Gott der Götter") vor dem Beginn des Finale. Der Anfang der Canzonetta lautet:



Die erste der 3 Cantaten für eine Sopran-Solostimme »*Ah, come il coure mi palpita nel seno*« (n. 1) erschien wie früher erwähnt (S. 196) zuerst bei Artaria.[1] Die Orchesterbegleitung besteht nebst dem Streichquartett aus Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörnern und greift mächtig ein in diese (nach unseren heutigen Ansichten so zu benennende) „Concertarie". Mit Angst und Zittern hat Phillis so eben einen Brief erbrochen, aus dem sie erfährt, daß Philen, ihr Geliebter, für sie, die Ungetreue, gestorben ist. — In dem einleitenden durchcomponirten Recitativ klagt sie sich heftig an; doch der wilde Affect legt sich und geht im Arioso (»*Ombra del caro bene*«) in eine ruhige, zärtliche Stim-

1 Nebst der Ausgabe bei Artaria (siehe S. 196) ist die Cantate angezeigt in Hofmeister's Musikalien-Katalog (1802); dito J. C. F. Rellstab in Berlin (1792) als »*Scena pel Sop. a 11 con Harmonica (o Fortepiano)* oblig."; dito bei Longman & Broderip als »*A favorite Italian Cantata with accompaniments for a Band.*«

mung über. Wiederum gewinnt der Schmerz die Oberhand; Phillis glaubt ihren Geliebten zu hören, der vom Ufer des Lethe aus ihr Vorwürfe macht und ihr die Schuld an seinem Tode beimißt. Mit den Worten »*Tiranno a te mi rese una pietà fedele*« hebt in raschem Tempo die Arie an, in der die Schuldbewußte abwechselnd ihre treue Liebe betheuert und in heftigen Klagen über das Unglück ihrer Liebe aufflammt. Die Recitative in dieser leidenschaftlichen opernhaften Scene sind voll Ausdruck und Schwung und finden sich weiterhin Stellen von melodischem Reiz und zauberhafter Klangwirkung, so der Eintritt des Arioso mit Flöte und Horn-Solo unisono und im Allegro die Stelle bei den Worten »*Fida ti amai, e fida verrò l'ombre ancor*«, bei der man unwillkürlich an Beethoven's „Glücklich allein ist die Seele die liebt" gemahnt wird. Für eine Sängerin mit großer Stimme wäre diese Arie, die nirgends durch alten Zierrat verunstaltet ist, sondern einen dramatischen, gluthvollen Vortrag verlangt, noch heute eine schätzenswerthe Wahl.

Von der Trauercantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen" (n. 4^a) hat sich zwar nur der Singpart mit Baß-Unterlage erhalten (S. 221), allein er genügt, um daraus den Werth der Cantate, die „als ein Meisterstück" und wiederum als „erhabenes Produkt seiner Muse" geschildert wird,[1] zu ersehen, die aber in keinem Verhältniß zu dieser Lobeserhebung steht. Sie besteht aus 3 Sätzen, 1. und 3. Satz Es-dur $^3/_4$ in gleichem Charakter, Mittelsatz As-dur $^2/_4$ Andantino, etwas bewegter. Der Ausdruck und die Führung der Singstimme ist lahm und die Declamation schwunglos und ungenügend. Die Cantate wurde, wie schon erwähnt (I. 267) von dem Baryton-Virtuosen Karl Franz, für den sie geschrieben, in Nürnberg öffentlich vorgetragen; in Leipzig sang sie Mad. Schicht geb. Valdesturla, von Franz begleitet, in einem Gewandhausconcert (S. 222).

Haydn tritt vielleicht in keiner seiner Compositionen so ganz aus sich heraus als in der Cantate »*Arianna a Naxos*« (n. 9), seiner „lieben Arianne", wie er selbst sie nennt (S. 237). Es ist geradezu eine große Opernscene, die uns hier vorliegt, wechselnd mit durchcomponirten Recitativen und Sätzen im Arienstil. Alles

1 Meusel, Museum f. Künstler 2c. 1788. — Musikal. Realztg. 1788.

ist tiefempfunden, hochdramatisch und wahr im Ausdruck und läßt einzig nur die Orchesterbegleitung vermissen, für die das Werk wie geschaffen ist und die, wie früher erwähnt, auch schon von fremder Hand versucht wurde. Diese Cantate wurde zuerst im Februar 1791 in London öffentlich von Pacchierotti in einem der *Ladies*-Concerte gesungen und Haydn selbst begleitete am Clavier.[1] Sie wurde mit größtem Beifall aufgenommen und wurde das „musikalische *desideratum*“ der Saison. In der Ausgabe von J. Bland, dem Haydn das Autograph geschenkt hatte (S. 235), war sie damals, mit Haydn's Monogramm versehen, auch in seiner Wohnung zu kaufen.[2] Wenn auch unsere heutige dramatische Empfindung tiefer greift, so bleibt die ohnedies mit stetem Beifall aufgenommene „Arianna“ noch immer eine würdige und zudem dankbare Aufgabe für eine große Sängerin (Mezzosopranistin). Die ziemlich umfangreiche Cantate enthält einige besonders auffallende geniale Stellen; so u. a. die den Worten angepaßte Nachbildung, wo Arianna die Klippe erklimmt, um Theseus zu entdecken; der enharmonische Ruck (Septaccord auf g mit darauffolgendem As-moll-Accord) mit dem gesteigerten Ausrufe »*Teseo! m'ascolta!*«; der entsprechend düstere Baßgang zu den Worten »*Già più non reggo il pie vacille*«; der frappante Eintritt des Des-dur-Sextaccordes nach C-moll bei dem Rufe »*l'alma tremante!*« Ein Presto mit gesteigertem Ausdruck auf die verzweifelten Worte »*Misera abbandonata! non hò chi mi consola*« beschließt dieses so merkwürdige interessante Werk.[3]

Haydn's Einlagsarien zu Opern bieten kaum Veranlassung zu näherer Bekanntschaft. Sie sind, wie sich wohl erwarten läßt, den Sängern angepaßt, ohne tieferen Gehalt, aber von natürlichem gesundem Fluß und ihrem Eintagszweck entsprechend.

---

1 Pohl, Haydn in London, S. 117. Daß Haydn nur ein einzigesmal in London öffentlich (im Concert der Mara) spielte (siehe S. 23) ist somit zu berichtigen.

2 Das Autograph wurde 1872 in einer Auction von Puttik & Simpson verkauft; die Bemerkung, daß das Werk nicht im Druck erschienen sei, widerlegen außer Bland die Ausgaben von Artaria und Simrock (letztere mit ital., deutschem und franz. Text).

3 Paisiello soll sich über dasselbe mit den Worten *Che porcheria tedesca!* geäußert haben. (Fröhlich, in Ersch und Gruber's Allg. Encyclopädie.)

Nr. 2 ist die nachcomponirte Arie in Haydn's eigener Oper *L'incontro improvviso* (n. 2. S. 196 u. 351). Nr. 3 (bei Breitkopf und Härtel mit italiänischem und deutschem Text erschienen) ist eine gefällige Ariette; dem Andante folgt Presto $^6/_8$ und diesem die Wiederholung der ersten acht Takte, gleichsam als Moralspruch. Nr. 4, dem durchcomponirten Recitativ, reich instrumentirt und voll kecker Züge, folgt F-moll voll Schwung und Leidenschaft. Nr. 5 eine Baßarie im kleineren Stil, aber frisch und, wie bei Haydn immer dem Baßcharakter gemäß. Nr. 6 im heiteren, leichteren Genre ist ohne Zweifel dem Sänger auf den Leib geschnitten; ebenso Nr. 7, das in Presto in $^6/_8$ übergeht. Nr. 8 ist reich instrumentirt; das Ritornell bringen Fagott und Primgeige in Octaven; die Singstimme ist mit leichter Coloratur bedacht. Nr. 10 hat Pathos, Instrumentation reich ausgestattet mit anziehenden Baßgängen; dem Andante folgt Allegro, alles in größeren Zügen. Nr. 11, in $^6/_8$ übergehend, hat frischen Zug, vom Orchester lebhaft unterstützt.

In die Zeit der 80er Jahre fallen auch Haydn's erste Lieder. Wien stand damals auf diesem Gebiete der Musik gegen den Norden Deutschlands weit zurück, wo die beschränkte Arienform der Operette oder des Singspiels unleugbar Einfluß auf die Ausbildung des Liedes hatte. Der Norden hatte nicht nur seine Dichter, Goethe, Gleim, Hagedorn, Gellert, Jacobi, Weiße, Claudius, Hölty, Uz, sondern auch die richtigen Componisten zur Hand, C. Ph. Em. Bach, Benda, J. A. Hiller, Kirnberger, Neefe, Krebs, B. Th. Breitkopf (von dem 1770 die ersten gedruckten Lieder Goethe's, ohne dessen Namen, in Leipzig erschienen), J. André, namentlich aber J. F. Reichardt und J. A. Peter Schulz, welche das Lied in seiner volksthümlich einfachen Weise mit künstlerischem Sinn auszubilden bestrebt waren. In Wien finden wir zu gleicher Zeit die bei Artaria, Kurzböck, Joh. Traeg, Rud. Gräffer, Gottfried Friedrich, Löschenkohl im Druck erschienenen Lieder von Jos. Ant. Steffan, Kozeluch, Friberth, Beecke, Sterkel, F. A. Hoffmeister, Hackel, Schenk, Stadler (der Name Mozart erschien erst 1790; Gluck's Oden, dem rhetorischen Standpunkt zugehörig, kommen hier nicht in Betracht).

Über Haydn's Lieder dieser Periode können wir uns kurz fassen; ein vollgültiges Urtheil wird erst dann zulässig sein, wenn uns seine späteren und ungleich besseren Arbeiten dieser Gattung vorliegen werden, obwohl auch diese eine für Haydn selbst, sowie für die Entwicklung des Liedes untergeordnete Stellung einnehmen.

Haydn kannte die neueren Dichter seiner Periode nur wenig und gestand es gerne zu, daß er sich in deren Ideenkreis nicht mehr einzuleben vermochte. Da sein Hauptaugenmerk auf das Strophenlied gerichtet war, hatte er bei der ihm ohnedies spärlich zu Gebot stehenden Wahl von Gedichten seine liebe Noth, denn, wie er klagte, eine Melodie, welche für die erste Strophe passe, füge sich selten zu den folgenden; oft sei der Sinn in einer Zeile geschlossen, aber nicht in der, welche ihr correspondiren sollte; man sei auch nicht sorgfältig genug in der Wahl der Vokale. Der Mangel litterarischer Kenntnisse machte sich ihm gleich in den ersten 24 Liedern fühlbar; er überließ sich daher, wie wir sahen, gänzlich der Wahl und Einsicht seines Gönners und Freundes, v. Greiner, an dessen fein gebildetem Taktgefühl man völlig irre wird, wenn man die Haydn zur Composition empfohlenen oder von ihm gebilligten Gedichte überblickt. Mit wenigen Ausnahmen überbieten sie sich an Abgeschmacktheit und kann es nicht überraschen, wenn Körner, der vielleicht nur von den ersten Serien Lieder von Haydn Kenntniß hatte, dem Herausgeber der „Erholungen" (?), der Schiller's „Sehnsucht" in Musik gesetzt haben wollte und im Begriff stand, sich deshalb an Haydn zu wenden, von Dresden aus an Schiller schreibt (29. März 1802): „Ich zweifle nur ob er ein gutes Gedicht versteht, da er immer in sehr schlechter Gesellschaft gelebt hat, er habe daher Zelter oder Hurka vorgeschlagen". [1] Darauf componirte Hurka das Lied. In England war Haydn dann schon wählerischer, sowie auch später bei seinen drei- und vierstimmigen Gesängen.

Es muß auffallen, daß Haydn, der doch sonst, wie wir oft genug sahen, in seinen Compositionen den Volkston so richtig traf, in seinen Liedern, wie es scheint, dies nicht einmal beabsichtigte; waren sie ja doch nur als kleine, dem Augenblick zur Zer-

---

1 Schiller's Briefwechsel mit Körner. S. 277.

streuung singlustiger Dilettanten dienende Kleinigkeiten gedacht. Man sollte meinen, daß er bei seinem einfach menschlichen naturwahren Empfinden gerade im kleinen Liede Hervorragendes hätte leisten müssen. Offenbar fehlte ihm dazu der rechte Anstoß von Außen. In seiner Umgebung, nur auf das instrumentale Gebiet und die italiänische Oper angewiesen, lag dieser Zweig der Tonkunst völlig außer seinem Bereich; wohl leuchtet auch hier ab und zu ein schwacher höherer Zug auf, allein die Gluth kommt nicht zum Durchbruch. Wie sehr Haydn von seinen ersten Liedern eingenommen war, bezeugt sein heftiger Ausfall gegen den ihm verhaßten Kapellmeister Hofmann,[2] der ihn „bey einer gewissen großen welt in allen fällen zu unterdrucken suchte" und aus dessen „Gassenliedern", in denen „weder Idee, noch ausdruck, und noch viel weniger gesang herrschet", er eigens drei Texte[3]) wählte und neu componirte „um der nemblichen groß seyn wollenden welt den unterschied zu zeigen". Haydn meinte sogar, daß seine damaligen Lieder „durch den mannigfaltigen, natürlich schönen und leichten Gesang vielleicht alle bisherigen übertreffen werden" (S. 189). Wer weiß, ob nicht dabei eine (wie man erzählt) mehr als freundschaftliche Zuneigung zur genannten Francisca, der die Lieder gewidmet waren, im Spiele war, die ihm dann auch die Lieder in rosigerem Lichte erscheinen ließen. Artaria trug er eigens auf, „dem Hrn. v. Liebe (dem Vater der genannten Schönen) ein in rothem Taffet eingebundenes Exemplar deren liedern" zu überschicken.

Haydn liebte es auch, seine Lieder selbst in „critischen Häusern" zu singen, denn (wie er sagt) „durch die gegenwart und den wahren Ausdruck muß der Meister sein Recht behaupten".

Die zwei ersten Sammlungen sind noch in der alten Manier auf nur 2 Systemen geschrieben, Singstimme und Partie der rechten Hand auf dem oberen System mit Anwendung des damals noch immer gebräuchlichen Sopranschlüssels. Die Lieder

---

2 Leopold Hofmann hatte zu dem 1780 bei Kurzböck erschienenen 3. Heft Deutscher Lieder für Clavier, herausgegeben von J. Ant. Steffan, 6 Lieder beigesteuert; die ersten 24 waren von Karl Friberth und Nr. 14 derselben Goethe's „Veilchen", das auch Steffan in seiner 1. Sammlung (1778) bearbeitet hatte.

3 Siehe themat. Verz. o. Nr. 8. 9. 10. S. 189 sind irrthümlich die Zahlen 4. 8. 9 angegeben.

haben in der Regel ihre Vor-, Nach- und zerstückelnden Zwischenspiele; doch nicht alle, bei einigen beginnt gleich der Gesang (Nr. 7, 10, 20, 24); anderen fehlen die Zwischenspiele (6, 23). Das melodische Hauptmotiv liegt im ersten Verspaar. Es sind meistens Strophenlieder, die uns vorliegen; nur wenige Lieder sind durchcomponirt und auch dann nur scheinbar, indem bei der Wiederholung nur die Begleitung variirt oder das melodische Motiv der einen Strophe dem der anderen verwandt ist, wie dies in späteren Liedern noch ersichtbarer ist, von denen einige die Mitte zwischen dem kleinen Strophenlied und der ausgeführten Arie halten; andere wieder sind im gewöhnlichen Romanzenton geschrieben, so Nr. 4 und 25.

Von den 24 Nummern[4]) sind wohl die Hälfte für unsere Zeit geradezu ungenießbar oder doch zum mindesten bedenklich und ohne irgend welches Interesse. In der Reihenfolge treten als die besseren Nr. 4—6 hervor; Nr. 4 durch den schelmischen Charakter, Nr. 5 durch seinen hübschen Schluß, Nr. 6 durch einige hübsche harmonische Wendungen. Nr. 8—10 sind jene, mit deren Texte Haydn mit Hofmann in die Schranken trat. Letztere sind allerdings lahm und matt; von den Haydn'schen ist Nr. 8 leicht tändelnd, Nr. 10 das unschuldige Liedchen eines sorgenlosen Burschen; Nr. 9 dagegen ist gekünstelt und schwerfällig.[5]) Nr. 12 ist jenes Lied, bei dem Haydn nicht mit Unrecht fürchtete, daß es bei der Censur beanstandet werden könnte, was ihm leid sein würde, da er eine „ausnehmend gut passende Aria“ darauf gemacht habe (S. 188). Das Liebespaar Rosilis und Hyles pflegen hier am Bach unter blühenden Ästen der Ruhe. Die Mutter kam, die Tochter rief: „Es ist geschehen; Ihr könnt nun wieder gehen“! Dies war das letzte jener der „Freulen Francisca Liebe Edle v. Kreutznern aus besonderer Hochachtung und Freundschaft gewidmeten“ Lieder.

---

4 Die in der Peters'schen Ausgabe (Heft 1351) enthaltenen Lieder sind S. 188, Anm. 1 und S. 206, Anm. 18 erwähnt. Bei der letzteren Angabe deuten die Nrn. 1. 2. 3 ꝛc. auf das 2. Dutzend des them. Verz. also Nr. 13. 14. 15 ꝛc.

5 Nr. 9 ist im „Bazar“, Beilage 12 (1871, 26. Juni) als „eine bisher unbekannte Composition Haydn's“ mitgetheilt und zwar mit ungarischem Text (»*Mat búsulsz árva szivem*«) und der deutschen Übersetzung („Was trauerst du verwaistes Herz“).

Mit Nr. 16 hat Haydn endlich sich selbst gefunden; hier finden wir wieder eine seiner bestrickenden volksthümlichen Melodien. Und er hat die Nummer nicht umsonst geschrieben, denn er benutzte sie, Note für Note, zum Andante seiner „Jagd-Symphonie“ (Nr. 40).[6] — Das genannte Liedchen wird aber weit überragt von Nr. 22, einem Muster musikalischer Komik. Lessing's Epigramm, ein Loblied auf die Faulheit, traf bei Haydn ins Schwarze. Er, der sein Lebelang der Fleiß selbst war, soll nun die Faulheit besingen. Das war die rechte Aufgabe für eine Natur, die zu Zeiten auch die Kehrseite von Einfalt nnd Gemüth zu zeigen wußte. Guten Muthes beginnt das Loblied; doch schon nach wenigen Takten sucht ein, gleich einem Bleigewicht abwärts sich schleppender chromatischer Gang ihm den Weg zu vertreten und so sucht auch der von Gähnen unterbrochene Gesang die Tiefe. Energisch rafft sich derselbe Gang wieder aufwärts, die Trägheit zu überwinden; die Harmonie nimmt verzweifelte Anläufe, reckt und streckt sich und wird fast feierlich. Vergebens: sie sinkt in sich selbst zusammen und erstirbt im eigenen Pfuhl.

Eine gleichzeitige Kritik sagt über die ersten 12 Lieder:

„Eines Haydn sind diese Lieder nicht würdig. Vermuthlich hat er aber nicht die Absicht gehabt, seinen Ruhm dadurch zu vergrößern, sondern nur den Liebhabern und Liebhaberinnen von einer gewissen Klasse ein Vergnügen damit zu machen. Niemand wird daher daran zweifeln, daß Herr H. diese Lieder hätte besser machen können, wenn er gewollt hätte. Ob er es nicht gesollt hätte, ist eine andere Frage.“[7]

---

6 Hat Haydn hier ein Lied instrumental benutzt, so ließen sich im umgekehrten Fall zu so manchen langsamen Sätzen seiner Symphonien Worte schreiben, so zu den Themen S. 266 A-dur, 268 und namentlich S. 274 F-dur, das einem gemüthvollen Dichter ganz besonders empfohlen sei. Der Text von Nr. 16 findet sich auch in Beethoven's „Seufzer eines Ungeliebten“ (Nottebohm, themat. Verz. S. 185 f.).

7 C. F. Cramer's Magazin d. Musik, 1783, I. S. 456. Musikal. Almanach für Deutschland auf das J. 1783 [J. N. Forkel], S. 17.

Beilagen.



I.

Verzeichniß
der Opern, Academien, Marionetten und Schauspiele,
welche vom 23. Jan. bis 22. Dec. 1778
auf der Hochfürstl. Bühne
in Esterház
gegeben worden sind.[1]

Januar.

25. „Die Grenadiere", eine Comedie. „Polyphemus".
27. „Arlequin der Hausdieb", eine Pantomime, von Mr. Bienfait und Hrn. Christl.
28. „Arlequin als Todtengerippe", eine Pantomime, von denselben.
30. Academie: Sinfonia; Aria von Mme. Poschwa; Concert von Mr. Hirsch Flöte; Aria von Mr. Dichtler; Sonate von Mr. Luigi Violinist Tomasini; Sinfonia von Vanhal; Aria von Mme. Prandtner: dito von Mr. Bianchi; Sinfonia.

Februar.

1. »*Il finto pazzo*« (Oper von Piccini).
3. »*Academia musica*«.
5. »*Il finto pazzo*«.
10. „Die Grenadiere", eine Comedie. „Bellandra".
11. Academie: Sinfonia; Aria von Mr. Bianchi; Concert von Mr. Rosetti (Violinist); Divert. von Pichl; Aria von Mr. Dichtler; Concertino von Pichl; Aria von Bianchi; Sinfonia von Mr. Hayden.
22. »*Academia musica nell' Appartamento*«.
24. *detto*.
26. *detto*.

März.

10. Fing die Paulische Truppe an mit den „Falschen Vertraulichkeiten" in 3 Aufzügen.
11. „Arnaud", ein Drama in 2 A.; „Der Graf Althaus", ein Lustspiel in 3 A. Darinnen treten auf Mr. Ulrich und Bachmeyer.

---

1 Siehe S. 14. — Die Opernvorstellungen fallen fast alle auf Sonntag und Donnerstag.

12. »*Il Barone di Rocca antica*« (Oper von Salieri).
13. „Trau, schau, wem". Es traten auf die Schwarzwaldischen.
14. „William Buttler", in 5 Aufz.
16. „Die verstellte Kranke" (Lustspiel von Molière?)
17. „Emilia Galotti", in 5 A.
18. „Der Edelknabe" und „Jeny oder die Uneigennützigkeit".
21. Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht: „Henriette" oder „Sie ist schon verheirathet" (Lustspiel in 5 A. von Großmann).
22. »*Il Barone di Rocca antica*».
23. „Der Gläubiger", ein rührendes Lustspiel in 3 A.
24. „Die Haushaltung nach der Mode", eine Farce in 5 A.
26. „Der Postzug" in 2 A. und „Wilhelmine".
27. u. 28. (Wegen dem Winde nichts.)
29. »*La buona figliuola*« (Oper von Piccini). Trat auf M. Lamberti.
30. „Die Schule der Freigeister" und „Das doppelte Hinderniß".
31. „Die Subordination".

April.

1. „Die drei Zwillingsbrüder".
2. „Das Soldatenglück".
3. „Der Jurist und der Bauer" (Lustspiel von Rautenstrauch) und „Der Nachtwächter".
4. „Die Feuersbrunst".
5. »*Il finto pazzo*« (siehe 1. Febr.).
6. „Das Duell" und „Die Windmühle".
7. „Der zu gefällige Ehemann".
8. „Der Kühehirt" und „Der dankbare Sohn".
9. »*Arcifanfano*« (Oper von Gaßmann).
10. „Miß Fannis" in 5 A.
11. „Der Schneider und sein Sohn".
12. „Die Mütter".
20. „Montrose und Surrey", in 5 A. Trat auf Hr. Meyer.
21. „Der Schubkarren des Essighändlers".
22. „Elfriede". Trat auf Hrn. Meyer's Schwester, nachmalige Dittelmeyer.
23. »*Arcifanfano*« (siehe 9. Apr.).
24. „Der Todte ein Bräutigam" und „Der Bettelstudent".
25. „Miß Jenny Warton".
26. „Der Tambour zahlt alles" und „Crispius Liebesstreiche".
27. „Sophie" oder: „der gerechte Fürst". Trat auf Hr. Meyer.
28. „Der Zerstreute".
29. „Der Graf von Sonnenthal" und „Der Bettler".
30. »*Arcifanfano*« (siehe 9. April).

Mai.

1. „Burlie, Diener, Vater und Schwiegervater".
2. „Die Zwillingsbrüder".
3. »*La sposa fedele*« (Oper von Guglielmi). Trat auf Mme. Ripamonti.
4. „Der Deserteur" und „Der Kapaun", eine Burleske.
5. „Clementine", in 5 A.
6. „Die unähnlichen Brüder".
7. »*La buona figliuola*« (siehe 29. März).
8. „Emilie Waldegrau".
9. „Die neue Weiberschule".
10. »*La buona figliuola*«.
11. „Die Gunst des Fürsten", in 5 A.
12. „Nicht alles ist Gold, was glänzt".
13. „Der Stolze", oder: der „Majoratsherr".
14. »*La buona figliuola*«.

15. „Der Hausvater", in 5 a. (a. d. Franz. des Diderot).
16. „Das ländliche Hochzeitsfest". Marionette (v. Pauersbach).
17. „Der Teufel steckt in ihm" und „Herkules in der Hölle".
18. »*La sposa fedele*« (siehe 3. Mai). Trat auf Mr. Totti.
19. „Das ländliche Hochzeitsfest", Marionette.
20. „Die drei Zwillinge".
21. »*La sposa fedele*«.
22. „Der Westindier" (a. d. Engl.)
23. „Gabriele von Monte Vecchio".
24. »*Arcifanfano*«.
25. „Der Spleen", in 5 A.
26. „Emilie", oder: „die Treue" und „Lipperl der Weiberfeind".
27. „Pamelen's" 1. Theil.
28. »*La sposa fedele*«.
29. „Der Deserteur aus Kindesliebe" (Schausp. v. Stephani).
30. „Stella" in 5 A. von Goethe.
31. »*La Frascatana*« (Oper von Paisiello).

Juni.

1. „Minna von Barnhelm" Lustsp. in 5 A. (von Lessing).
2. „Das ländliche Hochzeitsfest", Marionette.
3. „Der Furchtsame".
4. »*Arcifanfano*«.
5. „Die drei Zwillingsbrüder".
6. „Toyel" (?) in 5 A.
7. »*La sposa fedele*« (war am Pfingstsonntag).
8. „Der verlorene Sohn".
9. „Dürumel", oder: „der Deserteur".
10. „Der Ungar in Wien".
11. »*La Frascatana*«.
12. „Darf man seine Frau lieben".
13. „Tankred und Sigismunda".
14. »*Arcifanfano*«.
15. „Der Bediente, Nebenbuhler seines Herrn" und „Sind Manns- oder Weibspersonen standhafter in der Liebe".
16. „Henriette" oder: „Sie ist schon verheirathet".
17. „Der Minister".
18. »*La sposa fedele*«.
19. „Der Zerstreute".
20. „Die seltsame Eifersucht".
21. »*La sposa fedele*«.
22. „Medon", oder: „die Rache des Weisen".
23. „Der Edelknabe und Jenny".
24. „Die Stimme der Natur" und „Der Herr Vetter".
25. »*La Frascatana*«.
26. „Der Galeerensclave".
27. „Julie und Romeo".
28. „Die unsichtbare Dame" und ein Nachspiel.
29. „Der Schuster und sein Freund".
30. „Die verliebten Zänker".

Juli.

1. „Der englische Waise" und „Die Batterie".
2. »*Arcifanfano*«.
3. „Pamelen's" 2. Theil.
4. „Adelson und Salvini".
5. »*La sposa fedele*«.
6. „Der unvermuthete Zufall".
7. „Die dankbare Tochter" und „Die Parodie".
8. „Der Graf von Hohenwald".
9. »*La sposa fedele*«.
10. „Der zu gefällige Ehemann".
11. „Der Bürger" ein Trauerspiel.
12. »*L'Astratto*« (Oper von Piccini).
13. „Die Wahl" und „Die Nacht".
14. „Das ländliche Hochzeitsfest", Mar.
15. „Sidny u. Sylly" (Drama in 5 A.).
16. „Der gerechte Fürst".
17. „Der Krieg", oder: „die Soldatenliebe."

August.

Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht.

26. „Maria Wallburg".
27. »*La sposa fedele*«.
28. „Der Barbier von Sevilien" (oder: „Die unnütze Vorsicht", Lustspiel von Beaumarchais.)
29. „Geschwinde, ehe man es erfährt".
30. »*L'Astratto*«.
31. „Pamelen's" 3. Theil.

September.

Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht von Wien.

8. „Die Wohlthaten unter Anverwandten".
9. „Wie man die Hand umkehrt".
10. »*Il geloso in cimento*« (Oper v. Anfossi).
11. „Arist, oder der ehrliche Mann".
12. „Der Graf von Olsbach".
13. »*Il geloso in cimento*«.
14. „Der Schneider und sein Sohn", und ein Nachspiel.
15. „Dido", Marionette.
16. „Die falschen Vertraulichkeiten".
17. »*L'Astratto*«.
18. „Die Poeten nach der Mode"
19. „Der Hochzeitstag", ein Trauerspiel in 5 A.
20. »*La sposa fedele*«.
21. „Die Wirthschafterin" und „Der Küchehirte".
22. „Die verliebten Zänker".
23. „Der Bettler" und „Der Bettelstudent" (oder: „Das Donnerwetter", Lustsp. in 2 A.)
24. »*La Frascatana*«.
25. „Verwirrung über Verwirrung".
26. „Stella", von Goethe.
27. »*Frascatana*«.
28. „Die Grafen von Sonnenfels" u. „Der Herr Gevatter".
29. „Minna von Barnhelm".
30. „Wie man eine Hand umkehrt".

Oktober.

1. »*La buona figliuola*«.
2. „Miß Burton, oder das Landmädchen".
3. „Fanny, oder der Schiffbruch".
4. „Der Gläubiger".
5. „Die ungleichen Mütter".
6. „Der Diener Nebenbuhler" und „Der ungegründete Verdacht".
7. „Der gute Ehemann".
8. »*La Frascatana*«.
9. „Die Unbekannte".
10. „Abelson und Salvini".
11. »*La Frascatana*«.
12. „Trau, schau, wem".
13. „Der Ungar in Wien".
14. „Der Postzug" und „Der Selbstmord".
15. „Der Schubkarren des Essighändlers" (Drama von Mercier).
16. „Die seltsame Probe" und „Die Feldmühle".
17. „Derby", ein Trauerspiel.
18. »*Il geloso in cimento*«.
19. „Nicht alles ist Gold was glänzt".
20. „Clementine" (Trauersp. a. d. Frz.)
21. „Der verlorene Sohn".
22. »*La buona figliuola*«.
23. „Der Todte ein Bräutigam" und „Der Herr Gevatter".
24. „Emilia Waldegrau".
25. »*La sposa fedele*«.
26. „Das Findelkind" (Lustsp. v. Brühl).
27. „Der Schuster und sein Freund" und „Die Stimme der Natur".
28. „Das gerettete Venedig".

Hiermit schloß die Pauli und Mayerische Truppe ihre Schauspiele in Esterház.

29. »*L'Astratto*«.
30. Fing die Diwaldische Truppe an mit „Amalie oder die Leidenschaften“. Es traten auf Mlle. Knapp und die Messrs. Bartly, Schilling, Durst und Weiß.
31. „Die Wildpretschützen“ und „Der Tempel der Venus“. Traten auf Hr. Menniger, Mad. Soliman und Mlle. Biwald.

November.

1. „Der Hausregent“.
2. „d'Arnaud“ und „Pygmalion“.
3. „Der Schwätzer“.
4. „Die schöne Wienerin“ (Lustspiel von Weidmann).
5. »*La Frascatana*«.
6. „Eugenie“.
7. „Die Bekanntschaft im Bade“.
8. „Der Deserteur aus Kindesliebe“.
9. „So muß man mir nicht kommen“.
10. „Der Entsatz von Wien“.
11. „Der Geschmack der Nation“.
12. »*L'Astratto*«.
13. „Die schöne Wienerin“.
14. „Die Kindesmörderin“.
15. »*L'Astratto*«.
16. „Der Westindier“.
17. „Die Frau als Courier“ und „Das Gespenst auf dem Lande“.
18. „Die Bekanntschaft auf der Redoute“, und „Der unbekannte Wohlthätige“.
19. „Die verstellte Kranke“.
20. „Montrose und Surrey“. Trat auf Mr. Morocz.
21. „Die Batterie“ und „Der Gewürzkrämer“.
22. »*La Locanda*« (Oper von Gazzaniga).
25. „Emilia Galotti“.
26. »*La Locanda*«.
27. „Der Graf Waltron“.
28. „Der betrogene Vormund“.
29. „Amalie, oder die Leidenschaften“.
30. „Richard der Dritte“.

Dezember.

1. »*La Locanda*«.
2. „Der Kobold“ und „Der Soldat“.
3. „Der Schwätzer“.
4. „Der Geschmack der Nation.“
5. „Louise, oder der Sieg der Unschuld“.
6. »*Il geloso in cimento*«.
7. „Alle irren sich“.
8. »*Il geloso in cimento*«.
9. „Alle haben recht“.
10. „Nancy, oder die Schule der Eheleute“.
11. „Die Gunst des Fürsten“.
12. „Die reisenden Comödianten“ und „Odoardo“.
13. „Der Bettelstudent“ und „Der todte Herr Bruder“.
14. „Der Graf von Olsbach“.
15. „Der Teufel an allen Ecken“.
16. „Die reiche Frau“.
17. „Es ist nicht alles Gold was glänzt.“
18. „Der Gefühlvolle“.
19. „Der Schein betrügt, oder der gute Mann“.
20. „Die Wildpretschützen“.
21. „Der Jurist und der Bauer“ und „Der Einsiedler“.
22. „Olivie“, ein Trauerspiel (von Brandes.

II.

Verzeichniss der Mitglieder der fürstl. Esterhazy'schen Musikkapelle
(nach der Zeit ihres Eintritts).
1761—1790.

Abkürzungen: V. = Violine; Vcll. = Violoncell; Contrab. = Contrabaß; Fl. = Flöte; Ob. = Oboe; Fag. = Fagott; W. = Waldhorn; Tr. = Trompete; Org. = Orgel. — Op. = Oper; K. = Kirchenchor; S. = Sopran; T. = Tenor; B. = Baß.

a. Orchester.

Novotny, Jos.[1] (V., siehe K.) 1736—65, † 1765.
Sturm, Joh. Adam[2] (V., Pauke) 1737—71, † 1771.
Kühnel, Anton (Contr., siehe K.) 1744—65.
Nigst, Franz[3] (V., siehe K.) 1760—72.
Grießler, Melchior (V., siehe Op. und K.) 1761—90, † 1792.
Weigl, Jos.[4] (Vcll.) 1761—69.
Heger, Joh. G., (V.) 1762—66.
Guarnier, Franz (V.) 1762—65.
Tomasini, Aloys[5] (V.) 1762—90, † 1808.
Burgsteiner, Jos. (V., siehe K.) 1766—90.
Küffel, Ignaz (Vcll.) 1768—72.
Blaschek, Jos. (V.) 1769—72.
Süssig, Christoph (V., Vcll.) 1769—70, † 1770.
Lidl, Andreas[6] (Baryton) 1769—74.
Marteau, (recte Hammer) Xav.[7] (Vcll.) 1771—78.
Krumpholtz, Joh. Bapt.[8] (Harfe) 1773—76.
Ernst, Joh. Mich.[9] (V., siehe K.) 1776—90.
Hoffmann, Jos. (V.) 1776—81.
Rosetti, Antonio[10] (V.) 1776—81.
Dietzl, Joh. (Contrab.) 1776—90.
Ripamonti, Francisc. (V.) 1778—80.
Kraft, Anton[11] (Vcll.) 1778—90.

---

1 Zugleich Organist und Buchhalterei-Kanzlist, siehe I. S. 261.
2 Siehe Bd. I. S. 214.
3 Notiz vom J. 1760: „Muß den Chor frequentiren; bei der Tafelmusique und zum Notencopiren sich gebrauchen lassen"; wurde dann Eisenstädter Kastner und später Rentmeister.
4 Wurde Mitglied des Hoftheater-Orchesters und der Hofkapelle in Wien, starb 1820; Haydn war sein Taufpathe (vergl. I. S. 264 f.)
5 Siehe Bd. I. S. 261 f.; II. S. 17.
6 Siehe S. 18. 7 Siehe S. 18. 8 Siehe S. 101.
9 Ernst war bis 1813 in der Kapelle; seine zahlreichen Kirchencompositionen sind im Eisenstädter Musik-Archiv aufbewahrt.
10 Siehe S. 104. 11 Siehe S. 104.

Polzelli, Antonio[12] (V.) 1779—90.
Bertoja, Val. (V.) 1780—88.
Mestrino, Nicolò[13] (V.) 1780—85.
Menzl, Franz (V.) 1781—82.
Fux, Peter[14] (V.) 1781—82.
Tost, Johann[15] (V.) 1783—89.
Mraw, Franz[16] (V.) 1784—86.
Grisi, Attilio (V.) 1786—90.
Hirsch, Leop. (V.) 1786—90.
Fuchs, Joh. Nep.[17] (V.) 1788—90.
Weber, Fridolin[18] (V.) 1. Apr. bis Ende Sept. 1788.
Tauber, Clemens (Vcll.) 1788—90.

Harmonie.

Kapfer, Joh. G. (Ob.) 1761—69.
Kapfer, Joh. Mich. (Ob.) 1761—69.
Schwenda, Georg (Fag., Contrab.) 1761—65.
Hinterberger, Joh. (Fag.) 1761—78.
Siegl, Franz (Fl.) 1762—69.
Knoblauch, Joh. (W.) 1762—65, † 1765.
Steinmüller, Thadd.[1] (W.) 1762—72.
Reiner, Franz (W.) 1763.
Franz, Karl[2] (W., Baryt.) 1763—76.
Diezl, Jos. (W., Contrab.) 1776—90.
May, Johann (W.) 1765—72.
Stamitz, Franz (W.) 1765.
Schieringer, Karl (Fag., Contrab.) 1767—90, † 1791.
Colombazzo, Vitt.[3] (Ob.) 1768—69.
Pohl, Zacharias (Ob.) 1769—81, † 1781.
Oliva, Jos. (W., V.) 1769—90.
Pauer, Franz (W., V.) 1769—90.
Chorus, Karl (Ob.) 1771—76.
Peczival, Caspar (Fag.) 1771—90.
Hirsch, Zacharias (Fl.) 1776—90.
Drobney, Ig. (Fag.) 1776—78.
Griesbacher, Ant. (Klar.) 1776—78.
Griesbacher, Raimund (Klar.) 1776—78.
Poschwa, Ant. (Ob.) 1776—79.
Schandig, Albr. (Ob.) 1776—82.
Hollerieder, Joh. (W., V.) 1776—80.
Rupp, Martin (W.) 1777—81.
Peschko, Joh. (Tr.) 1780—81.
Eckhardt, Ant. (W.) 1780—81.
Markl, Lorenz (Tr.) 1780.
Mayer, Ant. (Ob.) 1781—90.
Steiner, Jos. (Fag.) 1781—90.
Makovecz, Joh. (W.) 1781—82.
Chiesa, Natale (N.) 1782—87.
Hörmann, Joh. (W.) 1782—86, † 1786.
Scolari, Dom. (Ob.) 1783.
Czerwenka, Franz (Fag.) 1783—89.
Nickl, Matth. (W.) 1786—90.
Lendway, N. Gabr. (W.) 1787—90.

b. Oper.

Die mit * bezeichneten Mitglieder sangen in Haydn's Opern.

*Friberth, Karl[1] (T.) 1759—76.
*Grießler, Melchior (B. auch K.) 1761—90, † 1792.
*Dichtler, L.[2] (T.) 1763—90, † 1799.
*Specht, Christian[3] (B. auch Bratsche, siehe K.) 1768—90.

---

12 Siehe S. 89. 13 Siehe S. 18.
14 Seit 1787 in der kaiserl. Hofkapelle, gest. 1831 (siehe S. 18).
15 Siehe S. 71 und 77. 16 Siehe S. 18.
17 Seit 1802 fürstl. Vice-Kapellmeister, nach Haydn's Tod Kapellmeister, starb am 29. Oct. 1839 und liegt mit Haydn in einem und demselben Gruftgewölbe.
18 Siehe S. 203. 1 Siehe I. S. 266. 2 Siehe I. S. 267.
3 Trat ins Hofopern-Orchester in Wien, starb 1792.
1 Siehe I. S. 270. 2 Siehe I. S. 271.
3 Hatte auch die Claviere zu stimmen und die Kunstuhren aufzuziehen.

*Lambertini, Giac. (B. *Virtuosa di canto*) 1769—80.
*Bianchi, Benedetto (T.) 1776—90.
*Gherardi, Pietro (Alt) 1776—78.
*Ungricht, Vitus (T.) 1776—89.
*Jermoli, Gugl. (T.) 1777—81.
*Totti, Andreas (B.) 1778—82.
Totti, Giuseppe 1778—90.
*Peschi, Antonio (B.) 1779—82.
Rossi, Luigi (B.) 1779—81.
Morelli, Bartholom. 1780—90.
Crinazzi, N. 1781.
*Braghetti, Prospero 1781—90.
Pasquale, di Giovanni 1781.
*Moratti, Vincenzo 1781—90.
*Speccioli, Antonio 1782—85.
*Negri 1782—84.
*Mandini, Paulus 1783—84.
Benedict, 1784—86.
Nencini, Santi (B.) 1785—90.
Paoli, Gaetano de 1788—90.
Prizzi, Aloysius 1788—90.
Amici, Giuseppe, März 1790.
Majeroni, Pietro, März 1790.
Martinelli, Philippo, Aug. 1790.

---

*Jäger, Eleonore (A. siehe K.) 1755—76, † 1793.
*Fux, Barbara, sp. verehl. Dichtler[1] (S., siehe K.) 1775—76, † 1776.
*Scheffstoß, A. M., sp. verehl. Weigl[2] (S.) 1760—69.
*Spangler, M. Magdl., sp. verehl. Friberth[3] (S.) 1768—76.
*Cellini, Gertr., *Virtuosa di canto* (A.) 1769—72.
*Puttler, Marianna (S) 1776—78.
Trever, Marie Elis. (S.) 1776—78.
*Prandtner, Marie El. (S.) 1776—80, † 1780.
*Poschwa, Kath. (S.) 1777—79.
Tauber, M. Anna[4] sp. verehl. Pauersbach (S.) 1778.
*Zannini, Anna (S.) 1778—79.
*Jermoli, Anna (S.) 1777—81.
*Ripamonti, Barbara[5] (S.) 1778—86.
*Polzelli, Luigia[6] (S.) 1779—90.
*Valdesturla, Constanza[7] (S.) 1779—85.
*Tavecchia, Amal. Ther. (S.) verm. mit dem Waldh. Eckhardt 1780—81.
*Bologna, Maria[8] d. ä. (S.) 1781—84, † 1784, 17. Mai in Esterház.
*Bologna, Metilde (S.) 1781—90.
Raimondi, Anna (S.) 1781—82.
*Speccioli, Mar. Ant. (S.) 1782—85.
Delicati, Margherita (S.) 1785—87.
Saffi, Barbara (S.) verm. mit Nencini 1786—89.
Benvenuti, Barbara (S.) 1788—89.
Bianchi, Theresia (S.) verm. mit Al. Prizzi 1788—90.
Zecchielli, Maria 1789.
Melo, Theresia, Juli 1790.

c. **Kirchenchor** (in der Schloßkirche).

Diezl, Jos., Schulmeister (T.) 1753—77, † 1777.
Grießler, Melchior (B.) 1761—90.
Haydn, Johann[1] (T.) 1765—90.
Specht, Christian (B.) 1777—90.

---

1 Siehe I. S. 271. 2 Siehe I. S. 265. 3 Siehe I. S. 271.
4 Siehe S. 9 und 19. 5 Siehe S. 19. 6 Siehe S. 89 ff.
7 Siehe S. 20. 8 Siehe S. 20.
1 Siehe I. S. 245.

Jäger, Eleonore (A.) 1755—76.
Fux, Barbara (S.) s. Op. 1757—76.
Scheffstoß, A. Mar. siehe Op. 1760—69.
Ullmann, Franziska (A.) 1768—69.
Grießler, Elis. (A.) sp. verehel. Wutkováĉ 1769—82.
Grießler, Josepha (A.) 1782—90.
Pilhofer, Barbara (S.) 1782—88.
Purghardt, Clara (S.) 1782—87.

Novotny, Joh., Org., siehe Orch. 1736—65.
Novotny, Franz, Org. 1765—73, † 1773.
Diezl, Jos. (siehe oben), Org. 1773—77, † 1777.
Haydn, Jos., als qua Organista[2] 1773—90.
Fuchs, Joh. Georg, Schloß-Schulmeister 1779—90, † 1810.
Kühnel, Anton (Contrb.) siehe Orch. 1744—65.
Nigst, Franz (B.) siehe Orch. 1760—72.
Burgsteiner, Jos. (B.) 1766—90.
Ernst, Michael (B.) 1774—90.
Koschwitz, Jos. (B.) 1774—77.
Der Stadt-Thurnermeister und seine Gesellen.

III.

Verzeichniss der in den Jahren 1767—1790 auf den Theatern nächst der Burg, nächst dem Kärnthnerthor und in Schönbrunn (Lustschloß) zum erstenmale aufgeführten Opern und Singspiele.

(B. = Burgtheater; K. = Kärnthnerthortheater.)

1767.

25. Febr. (B.) **L'Albagia smascherata** — ?
9. Sept. (B.) **Partenope**, *Festa teatrale* (Metastasio) — Hasse.
(Zur Verlobung Ferdinand IV., Königs beider Sicilien, mit Marie Josephine Gabriele, Erzherzogin von Oesterreich, † als Braut 1767 zu Schönbrunn).
12. Sept. (Schönbrunn) **Il Marchese villano** (zu derselben Feier) — Galuppi.
5. Oct. (B.) **Amor und Psyche** — Gaßmann.
26. Dec. (B.) **Alceste**, *tragedia per musica* (Calzabigi) — Gluck.
(Wegen Richtigstellung des Datums siehe S. 119, Anm. 4.)

1768.

5. Jan. (B.) **La notte critica** — Gaßmann.
(B.) **La moglie padrona** — Gius. Scarlatti.
(B.) **La Cecchina, ossia La buona figliuola** (Goldoni) — Piccini.
(B.) **La Cascina** (Pasticcio).

---

2 Siehe S. 61.

1769.

23. Jan. (K.) **La Pescatrice** — Piccini.
(B.) **I viaggatori ridicoli** — Gaßmann.
(B.) **Piramo e Tisbe**, *Intermezzo tragico a 3 voci* — Hasse.

1770.

(B.) **Il villano geloso** — Galuppi.
(B.) **Le donne letterate** (Boccherini) — Salieri.
(B.) **L'amore innocente**, *Pastorale* — Salieri.
(B.) **L'amore artigiano** (Goldoni) — Gaßmann.
3. Nov. (B.) **Paride ed Elena**, *dramma per musica* — Gluck.

1771.

(B.) **La moda ossia i scompigli domestici** (Pasticcio).
» **Il filosofo inamorato** — Gaßmann.
» **Il finto pazzo per amore** — Piccini.
» **Don Chisciotte della Manica** — Paisiello.
» **La contadina fedele**, *burletta* — Sarti.
» **Don Chisciotte alla nozze di Gamazzo**, *festa teatrale* (Boccherini) — Salieri.
» **Il tutore e la pupilla** — ?
» **Il Ciarlone**, *op. bernasca* (Gius. Avos) — ?
» **La Pescatrice** (Goldoni) — Gaßmann.
» **La Contessina** (Calzabigi) — Gaßmann.
» **Lo sposo burlato** — Piccini.
» **L'impresa d'opera** — Guglielmi.
» **L'Incognita perseguitata** — Piccini.
» **Armida** — Salieri („Schüler Gaßmann's, ein Versuch").
» **Il maestro di capella** — Floriano Giov. Deller.
» **Il pazzo Don Narcisso: Il fanfarone: Il buon marito**, Zwischenspiele.

1772.

Abwechselnd in beiden Theatern:
29. Jan. **La Fiera di Venezia** (Boccherini) — Salieri.
21. Apr. **Le finte gemelle** — Piccini.
12. Mai. **Il Barone di rocca antica**, *Intermezzo* (Abbé Petrosellini) — Salieri.
23. Juni. **I Rovinati** (Boccherini) — Gaßmann.
18. Juli. **La Diavolessa** — Bartha.
12. Aug. **L'Americano** — Piccini.
22. Sept. **La Locanda** — Gazzaniga.
21. Oct. **La vecchia rapita** *dr. eroi-comico* (Parodie, Boccherini) — Salieri.

1773.

3. Febr. **La casa di campagna** — Gaßmann.
12. Apr. **Il Conte baggiano**, *Intermezzo* (Pasticcio).

11. Mai. **L'Amore soldato** (Tassis) — Felici.
8. Juni. **La locandiera** (Poggi) — Salieri.
20. Juli. **Il puntiglio amoroso** (Gozzi) — Galuppi.
31. Aug. **Methilde ritrovata** (Cellini) — Anfossi.
9. Dec. **L'isola disabitata** (Goldoni) — Jos. Scarlatti (zuerst 1757).

1774.

1. Jan. **La calamità de'cuori** (Gamorra) — Salieri.
4. Apr. **L'isola d'Alcina** (Bertati) — Gazzaniga.
17. Mai. **Il tamburro notturno,** *dr. gioc.* — Paisiello.
25. Mai. **Il geloso in cimento** (Bertati) — Anfossi.
La donna soldato — Gazzaniga.
1. Juni. **L'Astratto, ossia il giuocator fortunato** (Petroselini) — Piccini.
19. Juni. **L'amore in campagna,** *Interm. past.* — Borghi.
3. Aug. **La Schiava amorosa,** *Interm.* — Borghi.

1775.

17. Jan. **L'inimico delle donne** — ?
29. Apr. **La Frascatana** (Devigni) — Paisiello.
13. Juni. **La finta giardiniera** — Anfossi.
15. Juli. **Il duello** (Lorenzi) — Paisiello.
9. Sept. **La finta scena** (Gamara) — Salieri.
26. Oct. **L'innocente fortunata** — Paisiello.
12. Dec. **Don Anchise di Campanone** — Paisiello.

1776.

Im Kärnthnerthor-Theater Vorstellungen der Gesellschaft Böhm und Noverre 17. April bis 17. Juni. Singspiele: Anton und Antoinette — Gossec; Der Deserteur, Der Faßbinder — Monsigny; Der Freund des Hauses, Der Huron, Lucile, Der Prächtige, Das redende Bild, Walder, Zemire und Azor, Die zween Geizigen — Grétry; Der Hufschmied, Der verstellte Gärtner — Philidor; Das Rosenmädchen von Salency — Duny; Robert und Kalliste — Guglielmi; Der Ärndtekranz, Die Jagd, Die Messe — Hiller; Der Dorfdeputirte — Wolf; Die Pilgrimme von Mekka — Gluck; Das Schnupftuch — Bichler; Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly; Zemire und Azor — Baumgartner.

Italiänische Opern an beiden Theatern:

Le nozze deluse — Tozzi.
La sposa fedele — Guglielmi.
29. Juli. **Daliso e Delmita** — Salieri.
L'avaro — Anfossi.
17. Nov. **Le due contesse** — Paisiello.
14. Dec. **La donna istabile** — Anfossi.
31. Dec. **Piramo e Tisbe** — Rauzzini.

1777.

12. Jan. (K.) **La vera costanza** — Anfossi.
9. Apr. (B.) **La buona figliuola** (siehe 1768) — Piccini.
19. Juni (K.) **Orlando Paladino** — Anfossi (?).
10. Juli (K.) **La contadina ingentilita** — (?)
7. Aug. (K.) **Il Marchese carbonaro** — Gazzaniga.
21. Aug. (K.) **Il convitato di pietra** — Righini.
8. Oct. (K.) **Le gelosie villane** — Sarti.
15. Oct. (K.) **Armida** — Naumann.
? (K.) **Isabella e Rodrigo** (Bertati) — Anfossi.

1778.

Deutsches National-Singspiel im Burgtheater (Hof- und National-theater) seit 17. Febr.: Die Bergknappen, Die Apotheke — Umlauf; Diesmal hat der Mann den Willen — d'Ordonez; Röschen und Colas — Monsigny; Der Hausfreund, Lucile, Die abgeredete Zauberei, Sylvain — Grétry; Die Kinder der Natur — Aspelmayer; Da ist nicht gut zu rathen — Bartha; Frühling und Liebe — Ulbrich; Robert und Kalliste — Guglielmi; Medea (Melodram) — Benda; Der Liebhaber von 15 Jahren — Martini.

1779.

Anton und Antoinette — Gossec; Der verstellte Narr aus Liebe — Sacchini; Der Jahrmarkt — Benda; Die beiden Geizigen, Zemire und Azor — Grétry; Die Puce-farbenen Schuhe oder die schöne Müllerin — Umlauf; Julie — Dezède; Die Liebe unter den Handwerksleuten — Gaßmann; Der Deserteur — Monsigny.

1780.

Ariadne auf Naxos (Melodram) — Benda; Der prächtige Freigebige, Der eifersüchtige Liebhaber — Grétry; Der abelige Tagelöhner — Bartha; Was erhält die Männer treu? — Ruprecht; Die Kolonie — Sacchini; Claudine von Villabella — v. Becke; Der Faßbinder — Philidor; Die Pilgrimme von Mekka — Gluck; Die verfolgte Unbekannte (a. d. ital.) — Anfossi.

1781.

Die Freundschaft auf der Probe, Die unvermutheten Zufälle — Grétry; Die Wildschützen —?; Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly; Andromeda und Perseus (Schauspiel mit Musik) — Zimmermann; Adraſt und Isidore oder: die Nachtmusik, Die Rauchfangkehrer — Salieri; Die eingebildeten Philosophen (a. d. ital.) — Paisiello; Die Wäschermädchen — Zanetti; Die Sklavin und der großmüthige Seefahrer (a. d. ital.) — Piccini; Pyrrhus und Polixene — Winter; Iphigenie auf Tauris (23. Oct. erste Wiener Aufführung in deutscher Spr., 6 mal wiederholt) — Gluck; Die Pilgrimme von Mekka; *Alceste*, *Orpheus u. Euridice*, beide in ital. Spr. von deutschen Sängern ges.) — Gluck.

1782.

Alle 4 Opern von Gluck im Jan. und Febr. mehreremal wiederholt.

Das Irrlicht oder: Endlich fand er sie — Umlauf; Der blaue Schmetterling — Ulbrich; *La contadina in corte* — Sacchini; *La Locandiera* — Salieri; **Die Entführung aus dem Serail** (16. Juli, erste Aufführung und 11 Mal wiederholt) — Mozart.

1783.

Die unruhige Nacht (*La notte critica*, siehe 1768) — Gaßmann; Rose, oder: Pflicht und Liebe im Streit — Gallus; Die betrogene Arglist — Weigl (4. März letzte Vorstellung). Italiänische Buffo-Opern-Gesellschaft, ebenfalls im Burgtheater:

22. Apr. **La scuola de' gelosi** — Salieri.
2. Mai. **L'Italiana in Londra** — Cimarosa.
28. Mai. **Frà i due litiganti, il terzo gode** — Sarti.
30. Juni. **Il curioso indiscreto** (mit 2 eingelegten Arien von Mozart) — Anfossi.
25. Juli. **Il Falegname** — Cimarosa.
13. Aug. **Il Barbiere di Seviglia** — Paisiello.
8. Oct. **I filosofi immaginari** (1781 deutsch) — Paisiello.
14. Nov. **La finta principessa** — Romano.
29. Dec. **I viaggatori felici** — Anfossi.

1784.

25. Jan. **Il mercato di malmantile** — Bartha.
11. Febr. **La dama incognita** — Gazzaniga.
26. Apr. **I contratempi** — Sarti.
7. Mai. **Il vecchio geloso** — Felice Alessandri.
16. Juni. **Le vicende d'amore** — Guglielmi.
7. Juli. **La finta amante** — Paisiello.
23. Aug. **Il Rè Teodoro in Venezia** — Paisiello.
24. Sept. **Giannina e Bernardone** — Cimarosa.
25. Oct. **Il marito indolente** — Rust.
6. Dec. **Il ricco d'un giorno** — Salieri.

Im Kärnthnerthor-Theater gab die Gesellschaft Schikander-Kumpf eine Reihe Vorstellungen (5. Nov. 1784 — 6. Febr. 1785). Unter den Opern und Singspielen, meistens schon genannte Stücke, war „Die Belohnte Treue" — „Haiden" (18. und 20. Dec.).

1785.

Fortsetzung der ital. Opern im Burgtheater:

6. Apr. **La contadina di spirito** — Paisiello.
27. Apr. **L'incontro inaspettato** — Righini.
18. Mai. **Il pittore parigino** — Cimarosa.
1. Juni. **Gli sposi malcontenti** — Storace.
6. Juli. **La discordia fortunata** — Paisiello.

12. Oct. **La grotta di Trofonio** — Salieri.
25. Nov. **La villanella rapita** — Bianchi (mit eingelegten Nummern von Mozart).

Wiedereröffnung des Kärnthnerthor-Theaters:

4. Aug. **Giulio Sabino,** *opera seria* — Sarti (6 mal mit Luigi Marchesi in der Titelrolle.

Das deutsche Singspiel begann am 16. Oct. und schloß Ende Febr. 1788. Bisher noch nicht gegebene Stücke waren:

Felix oder der Findling, Die schöne Arsene — Monsigny; Die drei Pächter — W. G. Becker; Die Dorfhändel, Das wüthende Heer — Ruprecht; Die Dorfdeputirten — Teyber; **Der Schauspieldirector** (1786, 11. Febr., am 7. in Schönbrunn) — Mozart; Die glücklichen Jäger, Der Ring der Liebe — Umlauf; Der lächerliche Zweikampf (a. d. ital.) — Paisiello; Der Alchymist — Schuster; Der Apotheker und der Doctor (1786, 11. Juli), Betrug durch Aberglaube, Die Liebe im Narrenhause — Dittersdorf; Robert und Hannchen — Hauke; Im Trüben ist gut fischen (a. d. ital.) — Sarti; Im Finstern ist nicht gut tappen — Schenk; Die Illumination — Kürtzinger; Richard Löwenherz — Grétry.

1786.

4. Jan. **Il burbero di buon cuore** — Vinc. Martin.
11. Febr. **Prima la musica e poi le parole** (am 7. Febr. in Schönbrunn) — Salieri.
20. Febr. **Il finto cieco** — Gazzaniga.
1. Mai. **Le nozze di Figaro,** *opera buffa* (da Ponte) — Mozart.
15. Mai. **Il trionfo delle donne** — Anfossi.
12. Juli. **Il Demogorgone, ovvero: il filosofo confuso** — Righini.
1 Sept. **Le gare generose** — Paisiello.
17. Nov. **Una cosa rara,** *ossia: Belezza ed onestà* (da Ponte) — Martin.
27. Dec. **Gli equivoci,** *dr. buffo* — Storace.

1787.

24. Jan. **Democrito corretto** — Dittersdorf.
9. Apr. **L'Inganno amoroso** — Guglielmi.
7. Mai. **Le trame deluse** — Cimarosa.
25. Mai. **Lo stravagante inglese** — Bianchi.
1. Oct. **L'arbore di Diana** (da Ponte) — Martin.
16. Nov. **L'amore costante** — Cimarosa.

1788.

8. Jan. **Axur rè d'Ormus** (Umarbeitung d. Oper Tarare) — Salieri.
26. März. **L'amore costante** — Cimarosa.
23. Apr. **La modista raggiratrice** — Paisiello.
7. Mai. **Il dissoluto punito, ossia: Il Don Giovanni,** *op. buffa* (da Ponte) — Mozart (erste Aufführung in Prag 1787, 29. Oct.)

2. Juni. **Le gelosie fortunate** — Anfossi.
15. Juli. **Gli amanti canuti** — Anfossi.
10. Aug. **Il fanatico burlato** — Cimarosa.
10. Sept. **Il talismano** (Goldoni) — Salieri.
14. Nov. **Il pazzo per forza** — Weigl.

1789.

11. Febr. **Il pastor fido** (da Ponte) — Salieri.
4. März. **L'ape musicale** — ?
12. Mai. **I due supposti conti** — Cimarosa.
15. Juni. **Il falegname** (mit vielen Verbesserungen) — Cimarosa.
6. Sept. **I due Baroni** — Cimarosa.
11. Dec. **La cifra** — Salieri.

1790.

26. Jan. **Così fan tutte ossia: La scuola degli amanti,** *op. buffa* (da Ponte) — Mozart.
13. Apr. **Nina, ossia: La pazza per amore** — Paisiello.
24. Mai. **La pastorella nobile** — Guglielmi.
13. Aug. **La quacquero spiritosa** — Guglielmi.
15. Sept. **La caffettiera bizzarra** — Weigl.
13. Nov. **La Molinara** — Paisiello.

Berichtigungen und Zusätze.

Band I (resp. I., erster Halbband):

Seite 3, Anm. 4, Zeile 2, lies: Pich**a**.
„ 33, Anm. 10, Zeile 10, lies: Zächer.
„ 48, Zeile 12, lies: 1697.
„ 85, Zeile 22, lies: 16. Mai 1767.
Zeile 23, lies: Afflisio (dito S. 146).
„ 86, Zeile 17, lies: 1767.
„ 114, Zeile 23, lies: von **Sachsen** Hildburghausen.
„ 116, Zeile 19, lies: (**1759**, Nr. 23.)
„ 136, Anm. 4: Seit 1881 in Besitz der „Wiener Versicherungsgesellschaft".
„ 144, Zeile 8, lies: machte ih**n**.
„ 191, Anm. 19, Zeile 6, lies: (Graf Rudolph, geb. 1801, gest. 22. Sept. 1881.)
„ 204, Anm. 5, Zeile 3, lies: 1783.
„ 206, Zeile 28, lies: 1711.
„ 208, Zeile 16, lies: In Ermangelung eines männlichen Erben.
„ 232, Zeile 17, lies: Kalocsa.
Zeile 28, lies: prangte.
„ 244, Zeile 27, lies: *Accurrite* (dito S. 245, Anm. 38).
„ 259, Zeile 31, lies: dreisätzig.
261, Über Luigi Tomasini (Vater) siehe Bd. II. S. 17.
„ 263, Zeile 28, lies: sein Sohn Aloysius. Zeile 31, lies: Luigi (Aloysius) Tomasini. Die beiden Söhne Tomasini's, Luigi (Aloysius) und Anton sind hier irrthümlich verwechselt und ineinander verkettet. Luigi d. ä. heirathete ohne des Fürsten Wissen die Sängerin Sophie Groll (Croll); beide wurden sofort entlassen und traten in die herzogl. Mecklenb.-Strel. Kapelle, L. als Concertmeister. 1812 gaben sie in Berlin ein Concert, in dem Luigi Beethoven's Concert „mit vieler Fertigkeit und Kraft" spielte; seine Frau, eine Schülerin Righini's wird sehr gelobt. 1814 gab L. in Wien im Kärnthnerthor-Theater ein Concert, fand aber keinen Beifall. Von da an ist er verschollen. Beide Söhne wurden 1796 in die fürstl. Esterh. Kapelle aufgenommen. Anton wurde 1811 Dirigent bei der 2., 1820 bei der 1. Violine und starb 1824. Hiernach ist der Absatz Luigi Tomasini zu berichtigen. Haydn's Votum aber (S. 264, Zeile 20) bezieht sich auf Luigi.

Seite 268 und 269, über die Familie Elßler:

Seite 268, Zeile 24, lies: nach dem Tode des Vaters (1782).
„ 269, Zeile 32, einzuschalten nach 1800: wurde 1823 bei den P. P. Franziskanern in Wien als Frater eingekleidet und starb zu Lanzendorf. Johann, geb. 31. Jan. 1802, wurde Chordirector 2c.
„ 326, Anm. 91, Zeile 2, lies: C. Ph. Em. Bach.
„ 328, Zeile 4, lies: mit keinen Kunstgriffen.
„ 342, Zeile 26, lies: sei das erwähnte Quartett.
„ 346, Zeile 6, lies: *originaux.*
„ 349, Zeile 18, lies: vor 1 Concert
„ 354, Zeile 3, lies: nur drei, in F-, G- und D-dur.
„ 359, Tempo zu *Agnus Dei* lies: *Adagio.*
„ 361, Zeile 18, lies: *pieno.*
„ 362: bei der them. Angabe der Messe D-moll zu ergänzen: *a capella.*
„ 381. Wegen Haydn's Autobiographie vergl. Bd. I. S. 75.

Anhang. Stammtafel der Familie Haydn, rechts, untere Rubrik bei A. Kinder der A. M. Fröhlich: Anna Katharina, lies: verm. 5. Juli 1759.

Band II (resp. I., zweiter Halbband):

Seite 4, Anm. 2, Zeile 2 lies: die Abkürzung Band (Bd. I.)
„ 67, Zeile 15—16, lies: (g. 1. 2. 3.)
„ 87, nach Zeile 12 einzuschalten: 1 Sonate für Clavier mit Violinbegl. (g. 4.)
„ 88, Zeile 29, lies: zum ewigen Bunde.[3]
„ 105, Zeile 17, lies: des Herzogs.
„ 140, Anm. 12[a], vergl. Brief Mozart's, 16. Dec. 1780; dito L. Mozart über Esser (O. Jahn, Mozart, I. 326).
„ 169, Zeile 7, lies: Symphonie.
„ 187, Zeile 31, einzuschalten nach — I. Theil: (o. 1—12.)
„ 189, Zeile 1, lies: Nr. 8. 9 10.
„ 205, Zeile 25, lies: *Lieder* (o. 13—24).
„ 206, Zeile 33, einzuschalten nach — $^2/_4$: (o. 25.)
„ 210, Anm. 18. Nr. 1. 2. 3. . . . . . resp. Nr. 13—16, 20—23.
„ 210, Zeile 25: Es war das bekannte D-moll Concert (Köchel 466), das Mozart in Gegenwart des Vaters spielte.
„ 223, Zeile 9, zu streichen: (n. 5.)
„ 234, Zeile 11, Zusatz nach „Abschiedslied": (o. 26.)
„ 250, Zeile 6, Zusatz nach — „Erden": (o. 27.)
Zeile 11, Zusatz nach „Abschiedslied": (o. 26.)
„ 253. Einzuschalten nach — Opern: Marionetten-Theater.



Chronologisch-Thematisches Verzeichniss

der in den Jahren 1766-1790 entstandenen

Tonwerke Joseph Haydn's

nach den folgenden Rubriken:

A. INSTRUMENTAL.

a. Symphonien.— b. Ouverturen.— c. Divertimenti.—

d. Streichquartette.— e. Concerte.— f. Claviersonaten.—

g. Claviersonaten mit Violine.— h. Clavier-Trios.—

i. Clavierconcerte.— k. Kleinere Clavierstücke.

B. VOCAL.

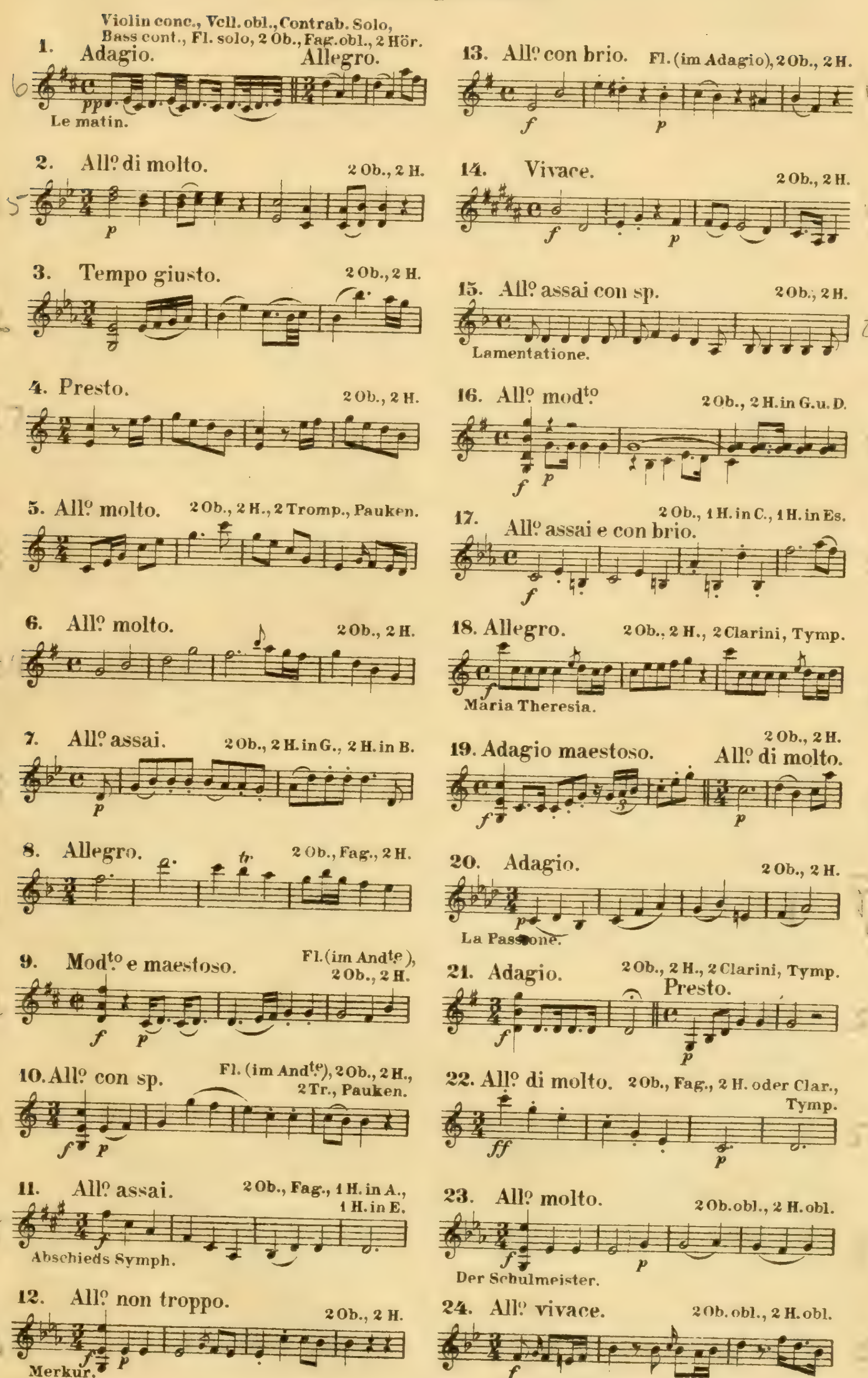
l. Messen.— m. Kleinere Kirchenmusikstücke.—

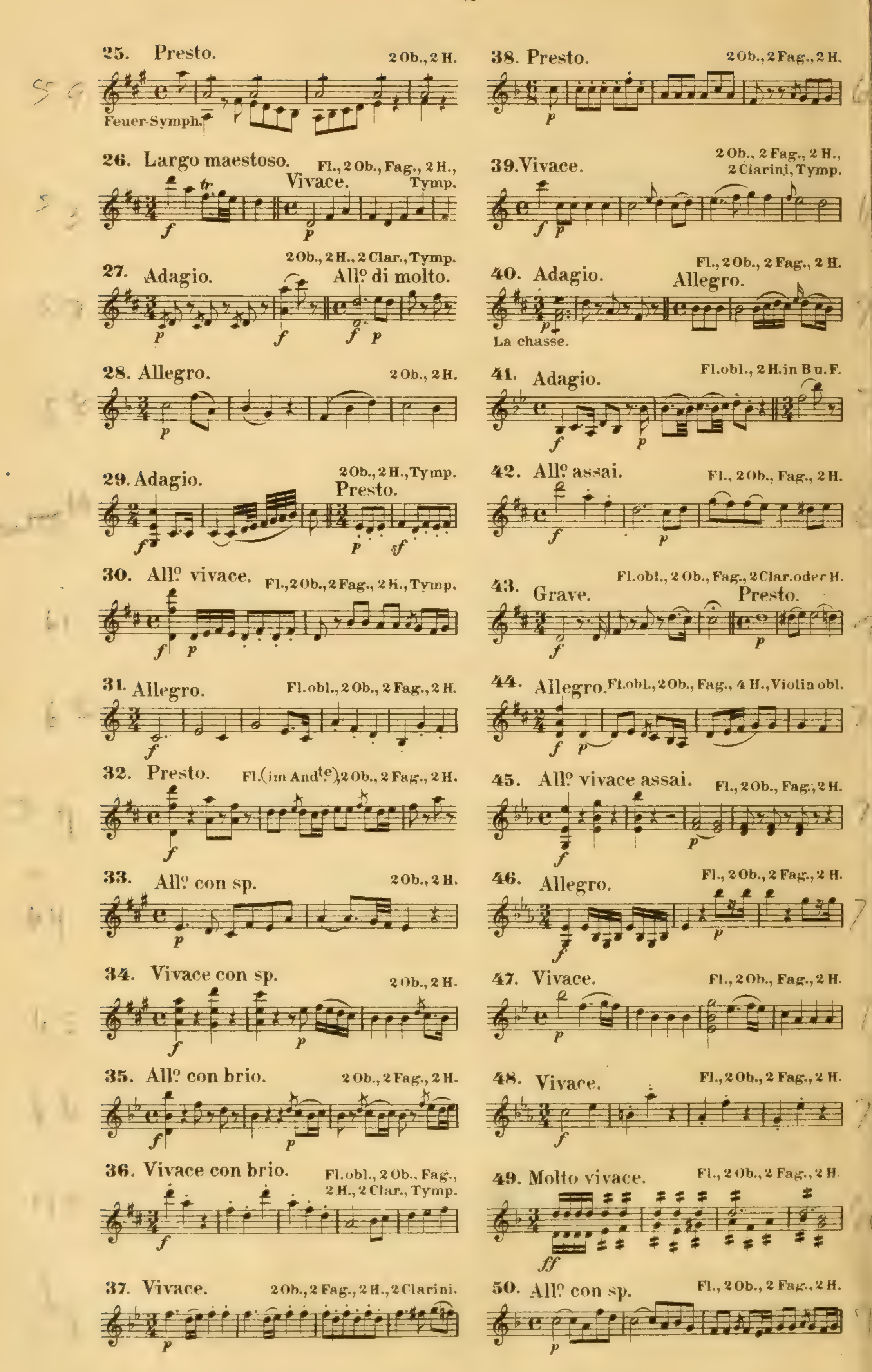
n. Einstimmige Cantaten, Arien.— o. Lieder und Gesänge.



A. INSTRUMENTAL.

a. Symphonien.




25. Presto.
2 Ob., 2 H.
Feuer-Symph.
26. Largo maestoso.
Vivace.
Fl., 2 Ob., Fag., 2 H., Tymp.
27. Adagio.
All? di molto.
2 Ob., 2 H., 2 Clar., Tymp.
28. Allegro.
2 Ob., 2 H.
29. Adagio.
Presto.
2 Ob., 2 H., Tymp.
30. All? vivace.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., Tymp.
31. Allegro.
Fl. obl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
32. Presto.
Fl.(im And^te), 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
33. All? con sp.
2 Ob., 2 H.
34. Vivace con sp.
2 Ob., 2 H.
35. All? con brio.
2 Ob., 2 Fag., 2 H.
36. Vivace con brio.
Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 H., 2 Clar., Tymp.
37. Vivace.
2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini.
38. Presto.
2 Ob., 2 Fag., 2 H.
39. Vivace.
2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini, Tymp.
40. Adagio.
Allegro.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
La chasse.
41. Adagio.
Fl. obl., 2 H. in B u. F.
42. All? assai.
Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.
43. Grave.
Presto.
Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 Clar. oder H.
44. Allegro.
Fl. obl., 2 Ob., Fag., 4 H., Violin obl.
45. All? vivace assai.
Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.
46. Allegro.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
47. Vivace.
Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.
48. Vivace.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
49. Molto vivace.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
50. All? con sp.
Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

51. Vivace. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
f *p*

52. Vivace assai. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., Clar., Tymp.
ff
L'ours.

53. Con garbo. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
ff *sf*
La Poule.

54. Largo. Allegro. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
f *p* *p*

55. Adagio. Vivace. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
f
La Reine.

56. Adagio. All^o sp. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clar., Tymp.
p

57. Vivace. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
f *fz*

58. Adagio. Allegro. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
f *p*

59. All^o vivace. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
f *p*

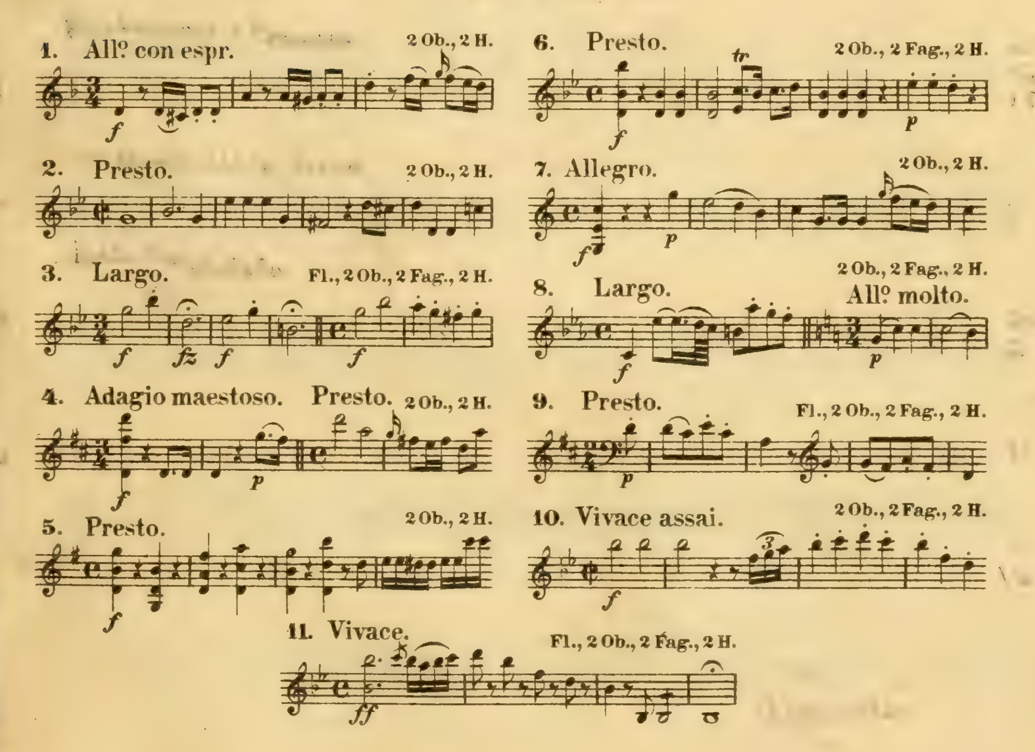
60. Adagio. All^o assai. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
ff > *p*

61. Adagio. All^o sp. — Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
p

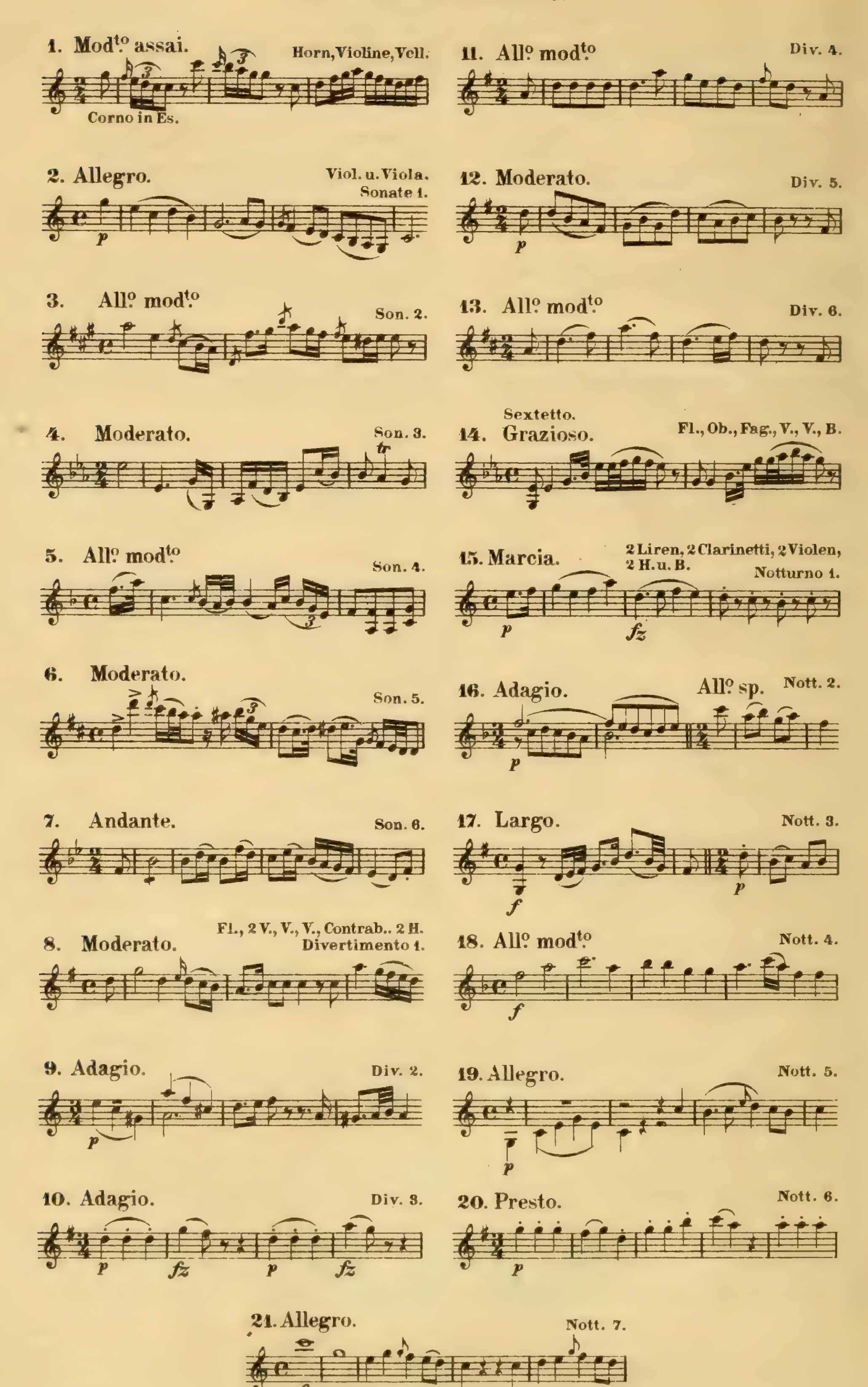
62. Allegro. — 2 Violinen, Bass u. 7 Kinderinstr.
f
Kinder-Symph.

63. Largo. All^o assai. — Fl.obl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.
f *p*

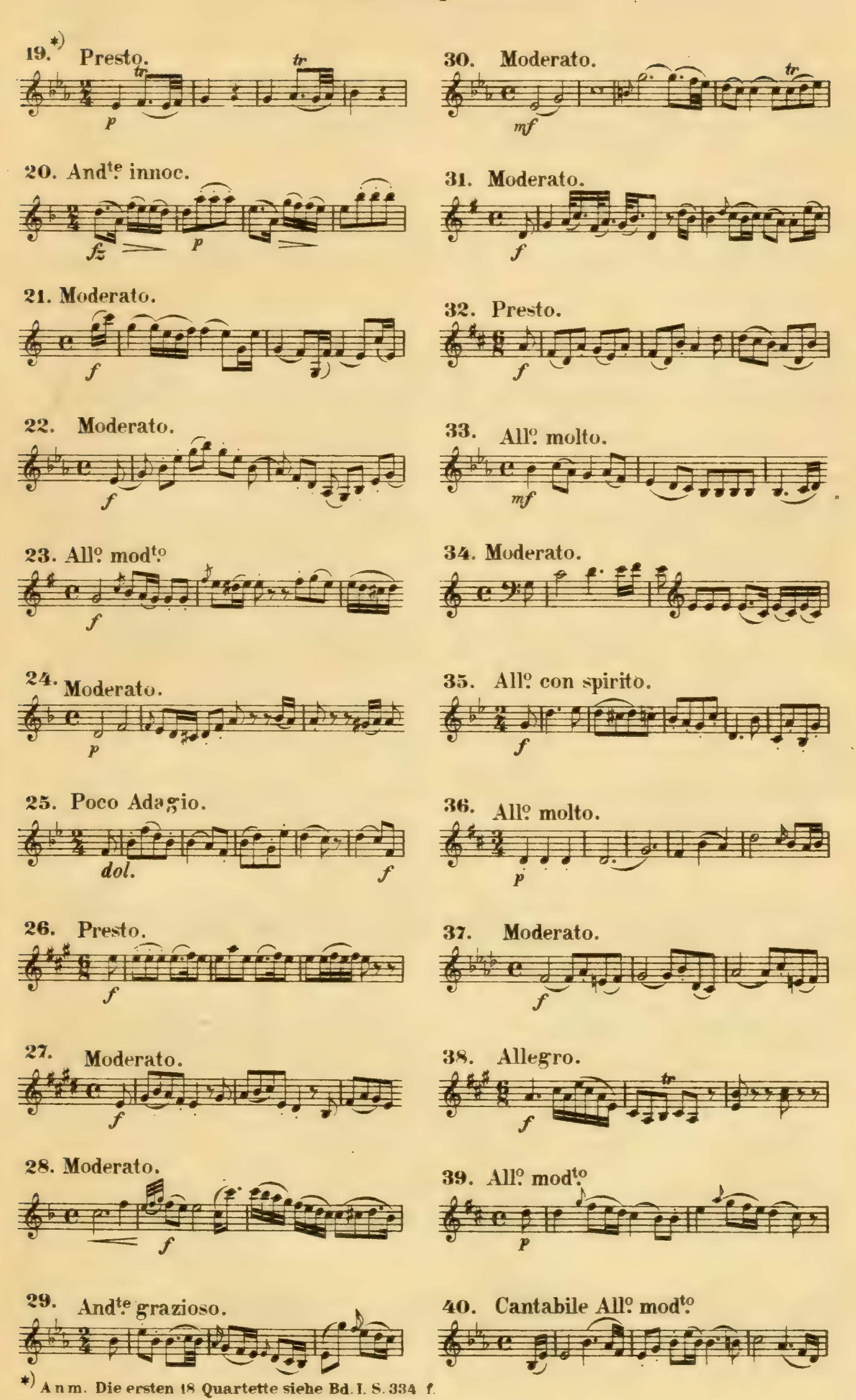
b. Ouverturen.



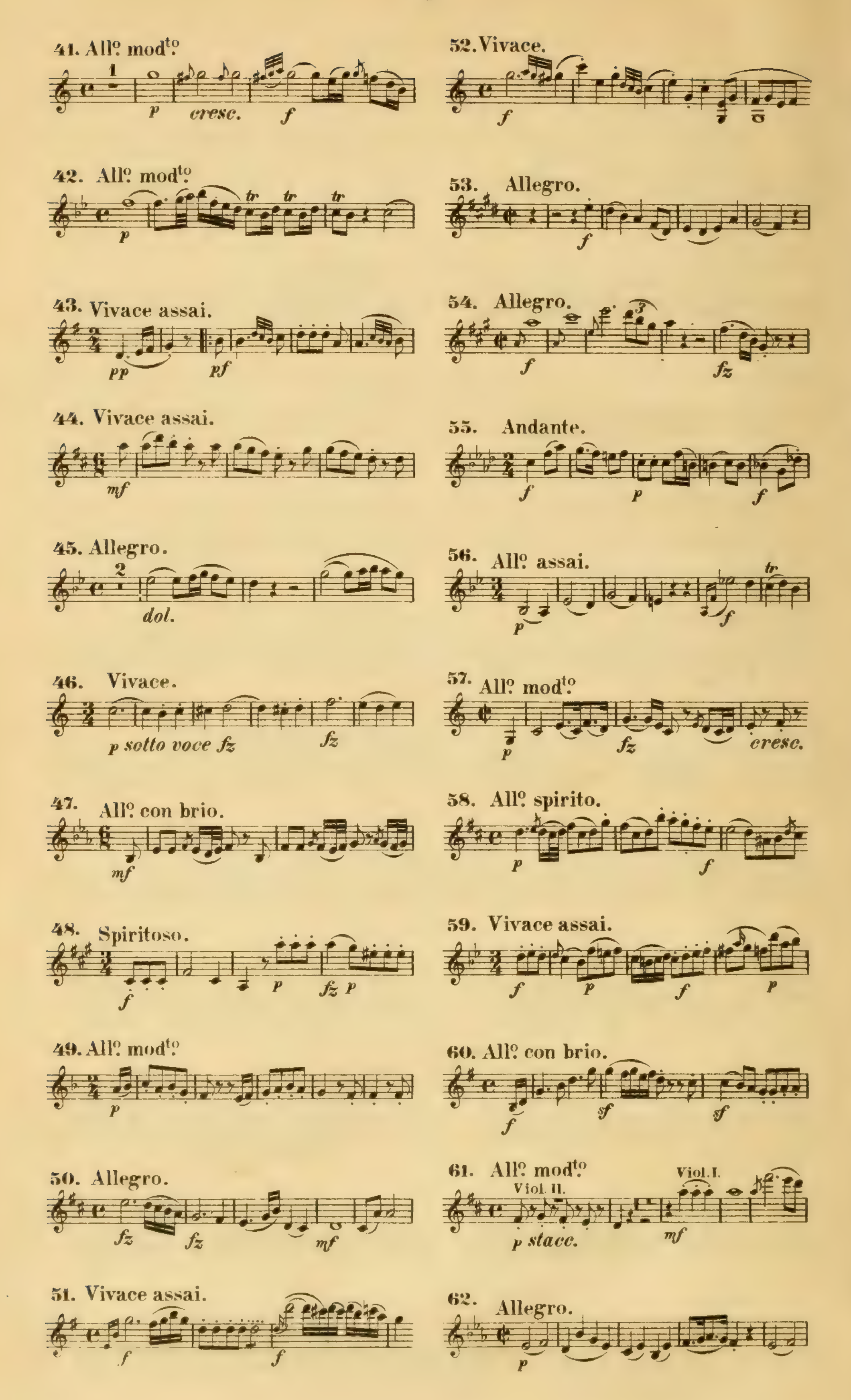
C. Divertimenti.



d. Streichquartette.



*) Anm. Die ersten 18 Quartette siehe Bd. I. S. 334 f.


41. All° mod^to
1
p
cresc.
f
42. All° mod^to
p
tr
43. Vivace assai.
pp
pf
44. Vivace assai.
mf
45. Allegro.
2
dol.
46. Vivace.
p sotto voce fz
fz
47. All° con brio.
mf
48. Spiritoso.
f
p
fz p
49. All° mod^to
p
50. Allegro.
fz
fz
mf
51. Vivace assai.
f
f
52. Vivace.
f
53. Allegro.
f
54. Allegro.
3
f
fz
55. Andante.
f
p
f
56. All° assai.
p
f
tr
57. All° mod^to
p
fz
cresc.
58. All° spirito.
p
f
59. Vivace assai.
f
p
f
p
60. All° con brio.
f
sf
sf
61. All° mod^to
Viol. II.
Viol. I.
p stacc.
mf
62. Allegro.
p

e. Concerte.

1. Allegro. 2 Viol., Viola., B., Violine conc.

2. Allegro. 2 V., V., B., Viol. conc.

3. All^o^ mod^to^. Viol. conc.

4. 2 V., V., B., 2 H., Viol. conc.

5. Allegretto. 2 V., V., B., Violoncell conc.

6. Allegro. 2 V., V., B., Vell. conc.

7. Allegro. 2 V., V., B., 2 H., Vell. conc.

8. Allegro. Vell. conc.

9. All^o^ mod^to^. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 H., Vell. conc.

10. 2 V., V., B., Flöte conc.

11. All^o^ mod^to^. 2 V., V., B., 2 H., Horn conc.

12. All^o^ con sp. 2 V., 2 Violen, Vell., 2 H., 2 Liren conc.

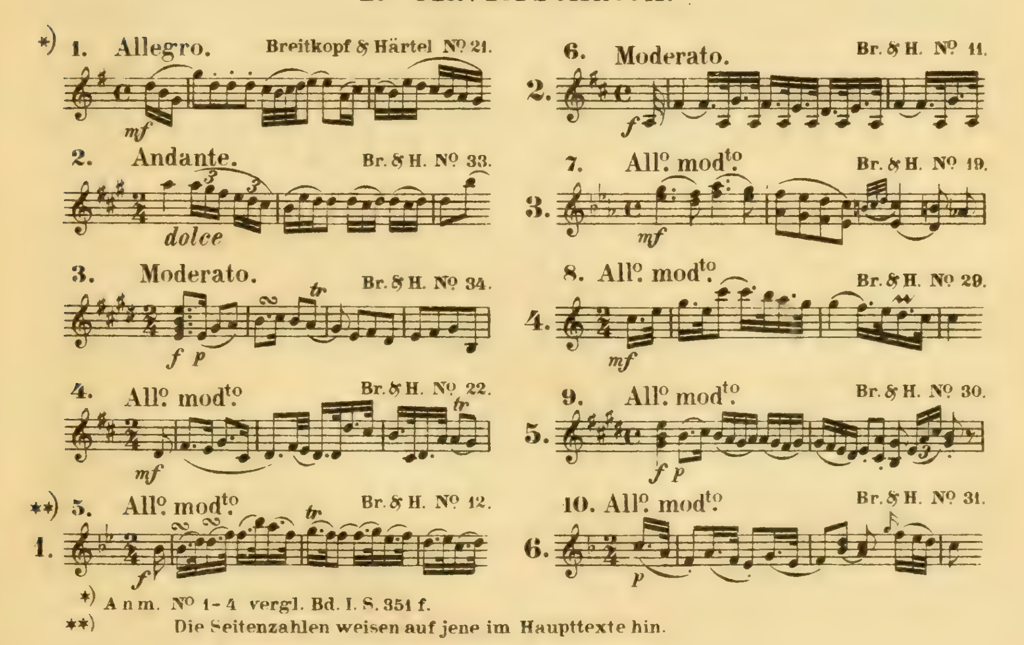
13. Vivace assai. dito. dito.

14. dito. dito.

15. Allegro. dito. dito.

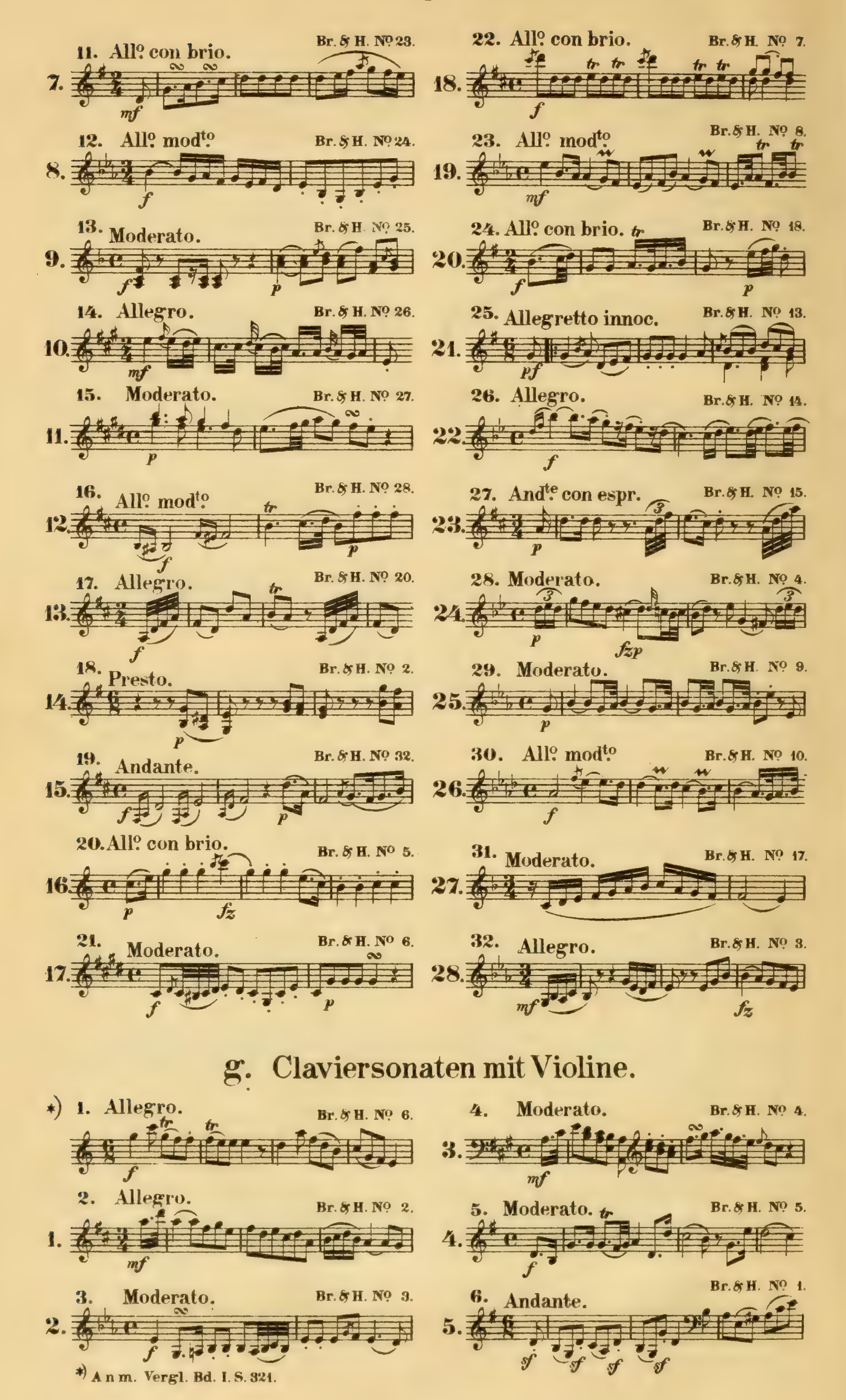
16. Allegro. Lira I. Lira II. dito. dito.

f. Claviersonaten.



*) Anm. No 1-4 vergl. Bd. I. S. 351 f.

**) Die Seitenzahlen weisen auf jene im Haupttexte hin.



g. Claviersonaten mit Violine.

*) Anm. Vergl. Bd. I. S. 321.

h. Clavier-Trio's.

*) 1. Mod^to^ molto. — Br. & H. Nº 16.

2. All^o^ con brio. — Br. & H. Nº 27.

3. Adagio non tanto. — Br. & H. Nº 28.

4. Adagio. All^o^ — Br. & H. Nº 26.

1. — 5. Allegro. Vl. Pfe. — Br. & H. Nº 25.

2. — 6. Vivace. — Br. & H. Nº 23.

3. — 7. Andante. — Br. & H. Nº 21.

4. — 8. All^o^ mod^to^ — Br. & H. Nº 22.

5. — 9. Adagio. *fp dolce* — Br. & H. Nº 9.

6. — 10. All^o^ mod^to^ — Br. & H. Nº 17.

7. — 11. Andante. — Br. & H. Nº 8.

8. — 12. All^o^ mod^to^ — Br. & H. Nº 10.

9. — 13. All^o^ mod^to^ — Br. & H. Nº 11.

10. — 14. All^o^ mod^to^ — Br. & H. Nº 24.

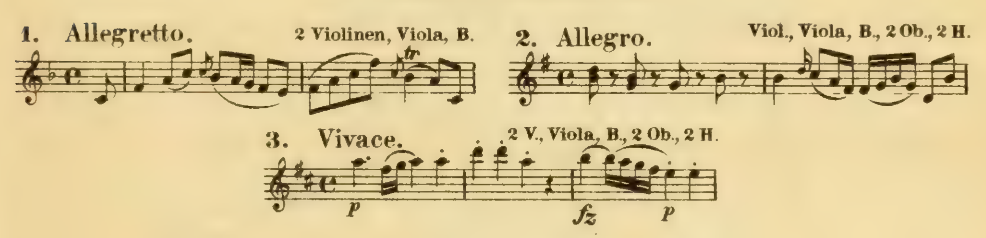
11. — 15. Allegro. — Br. & H. Nº 30.

12. — 16. Allegro. Fl. — Br. & H. Nº 31.

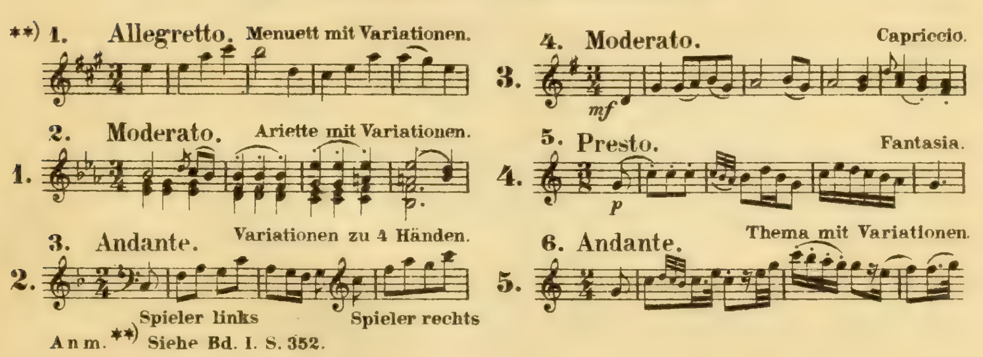
13. — 17. Allegro. — Br. & H. Nº 29.

*) Anm. Siehe Bd. I. S. 353.

i. Clavierconcerte.
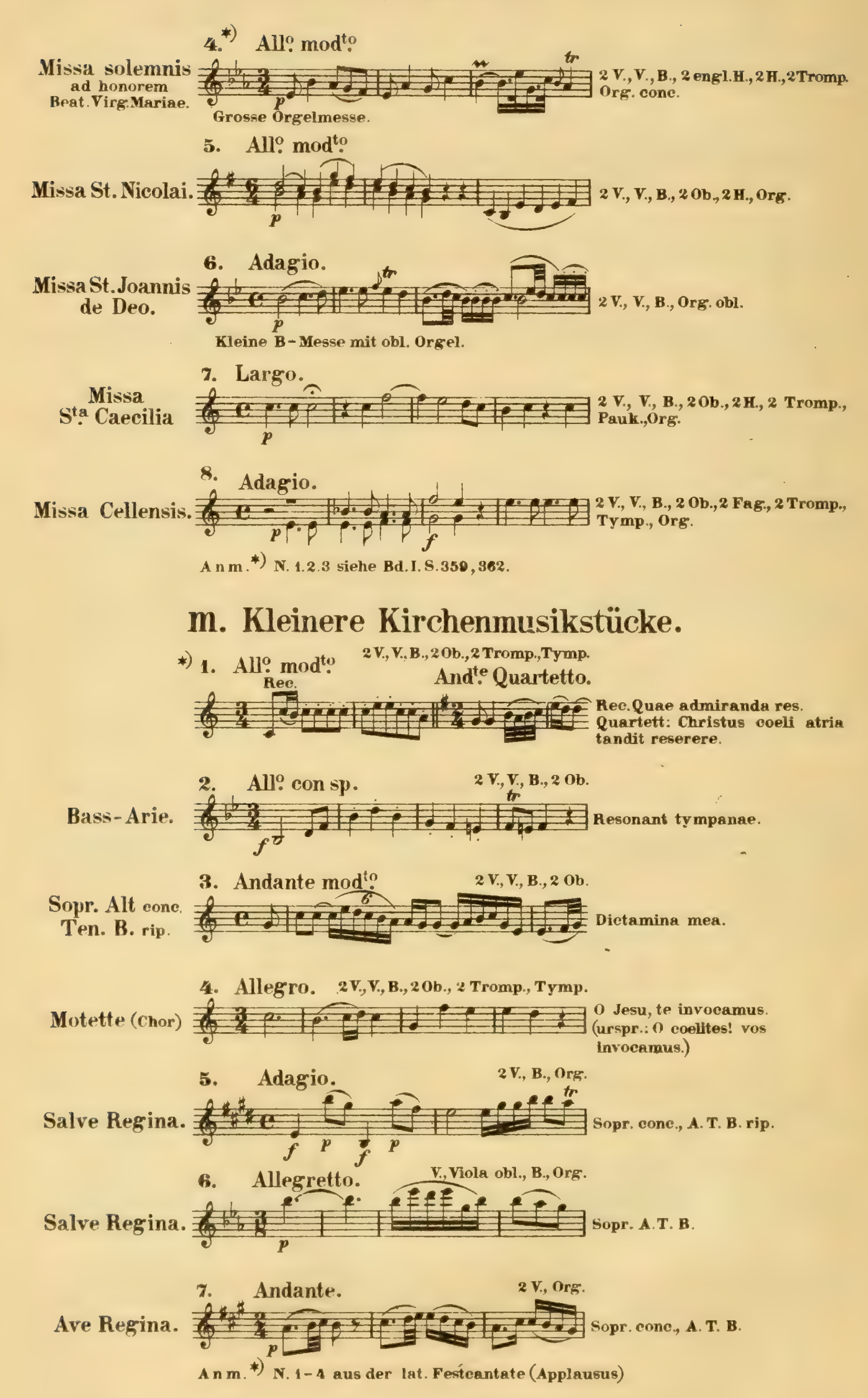


k. Kleinere Clavierstücke.
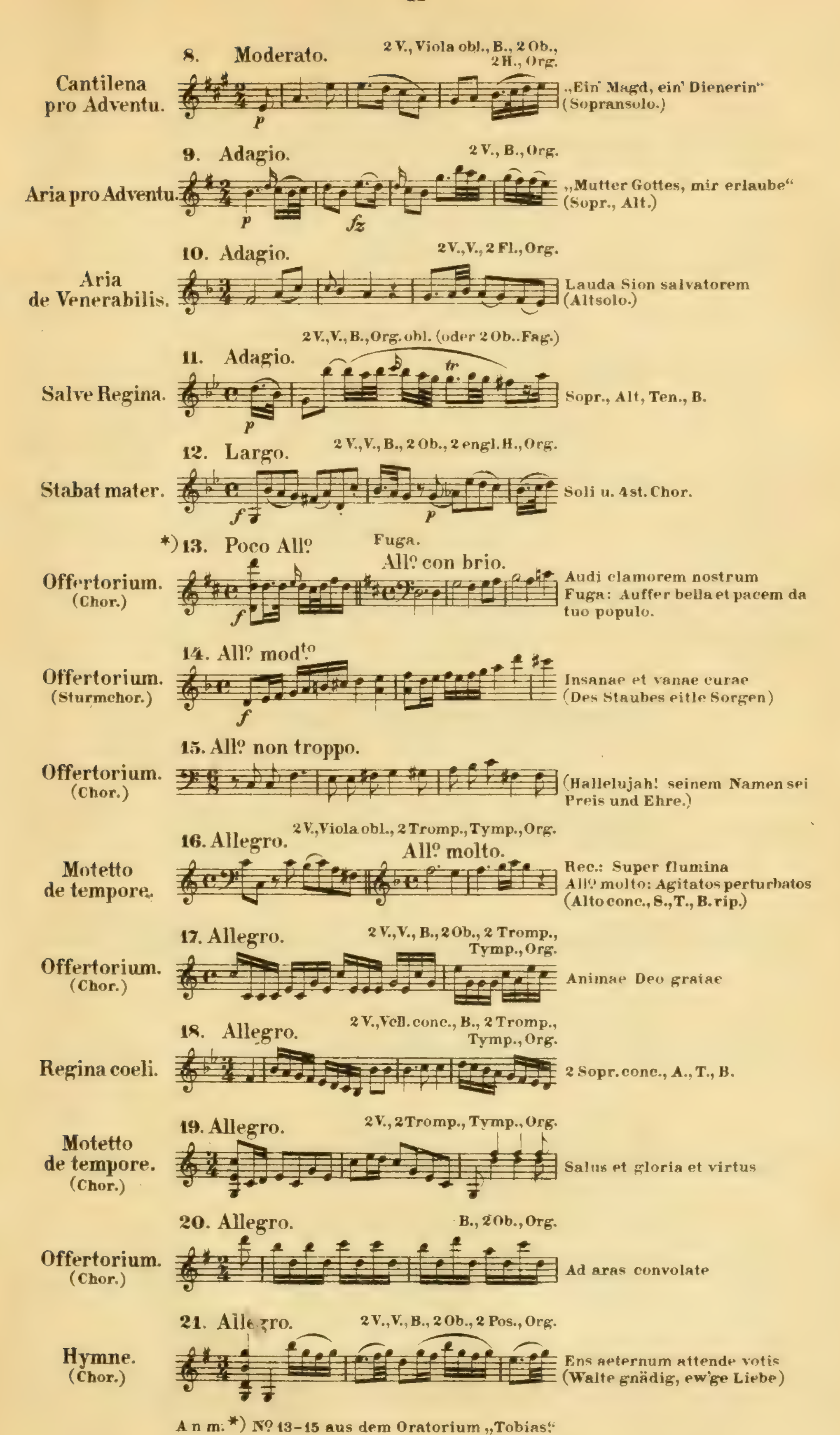


Anm. **) Siehe Bd. I. S. 352.

B. VOCAL.
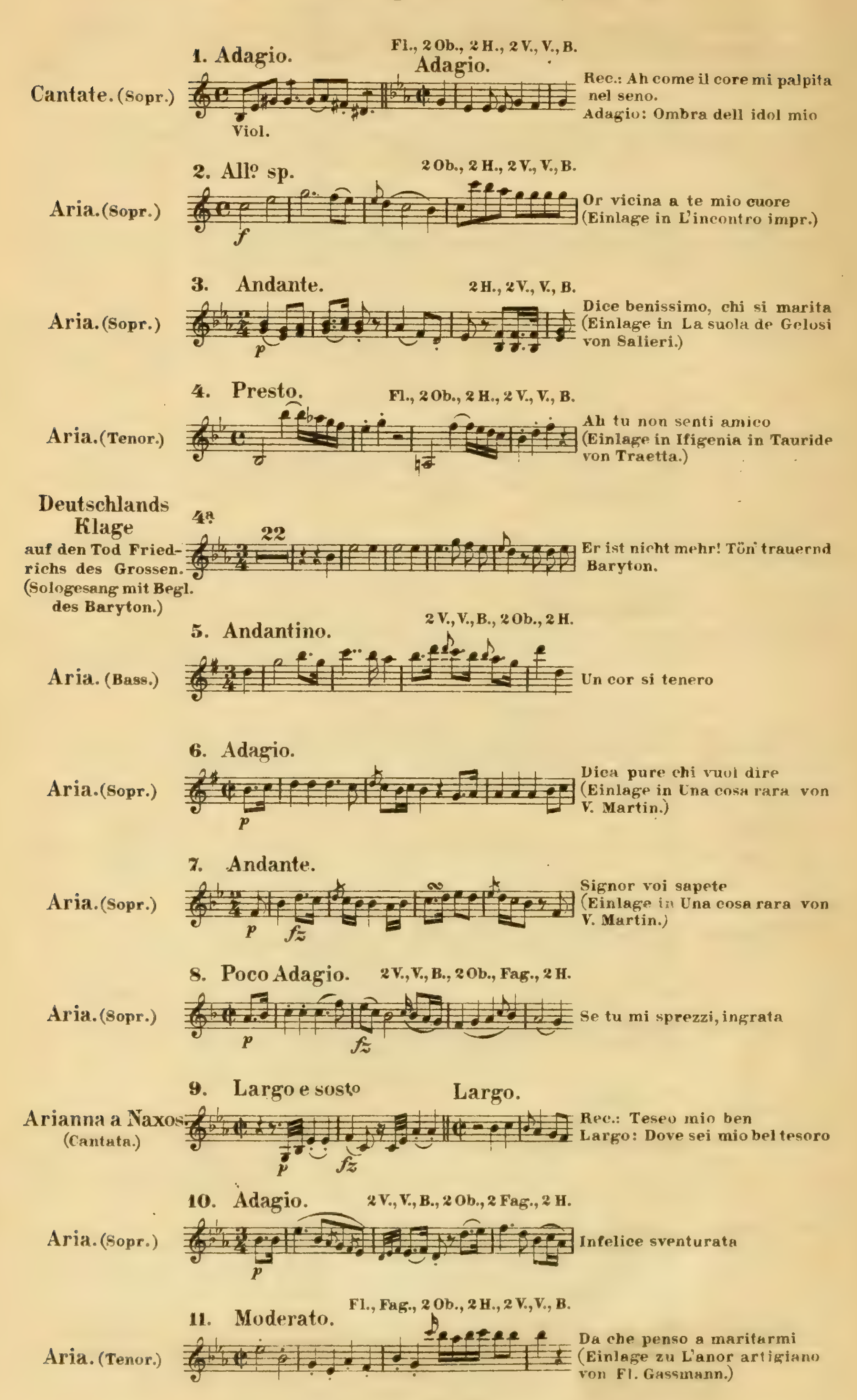
l. Messen.



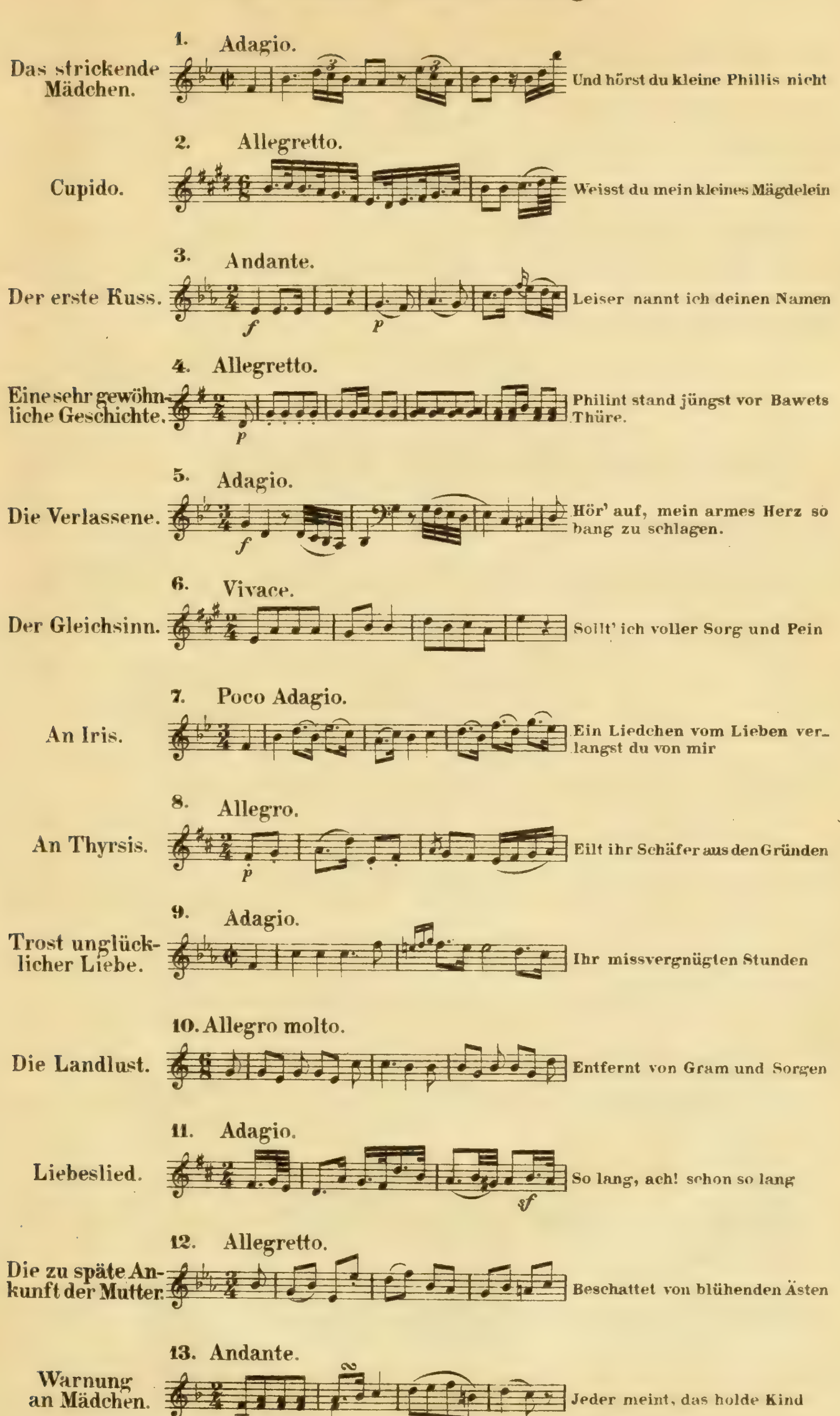


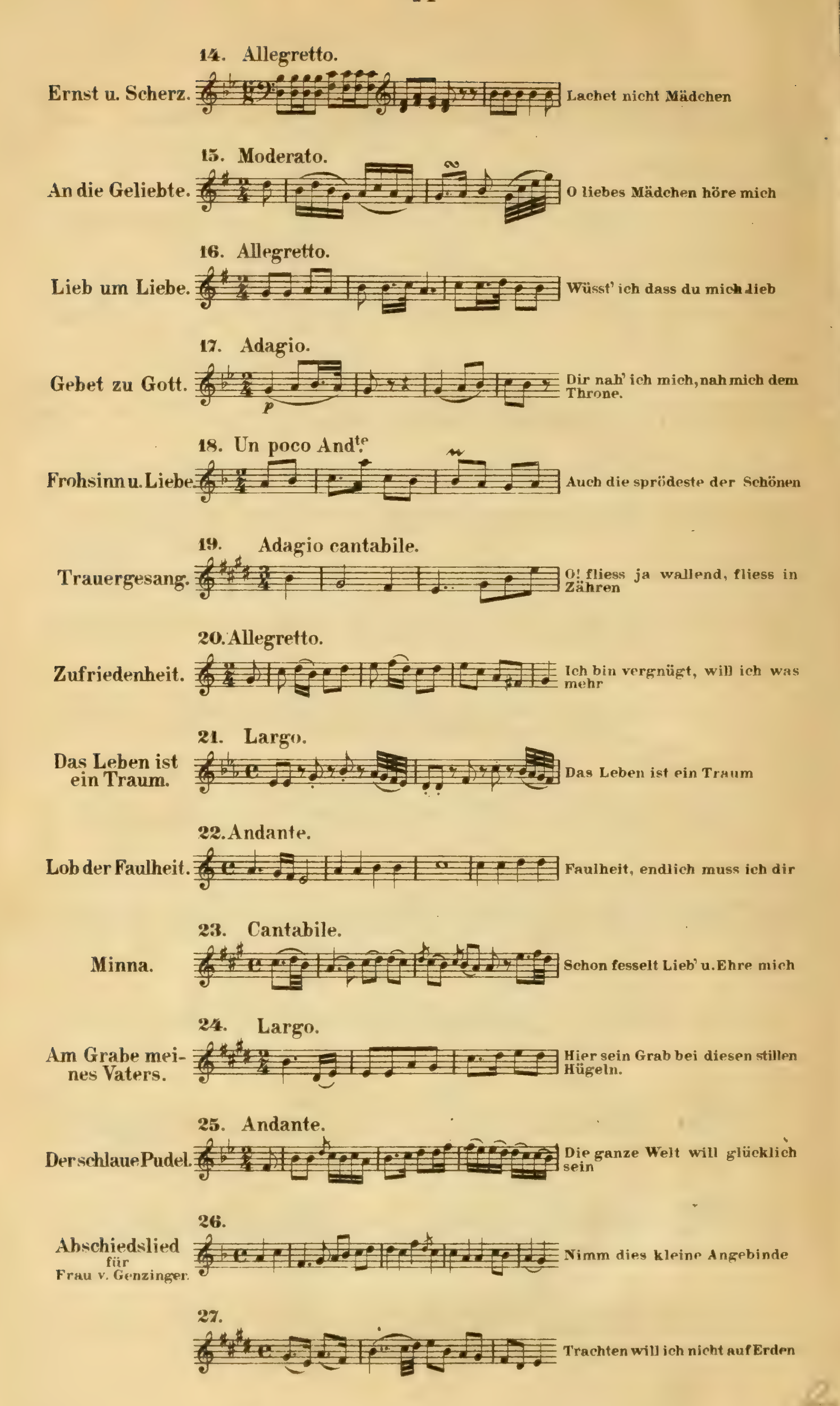
Anm. *) N° 13-15 aus dem Oratorium „Tobias".

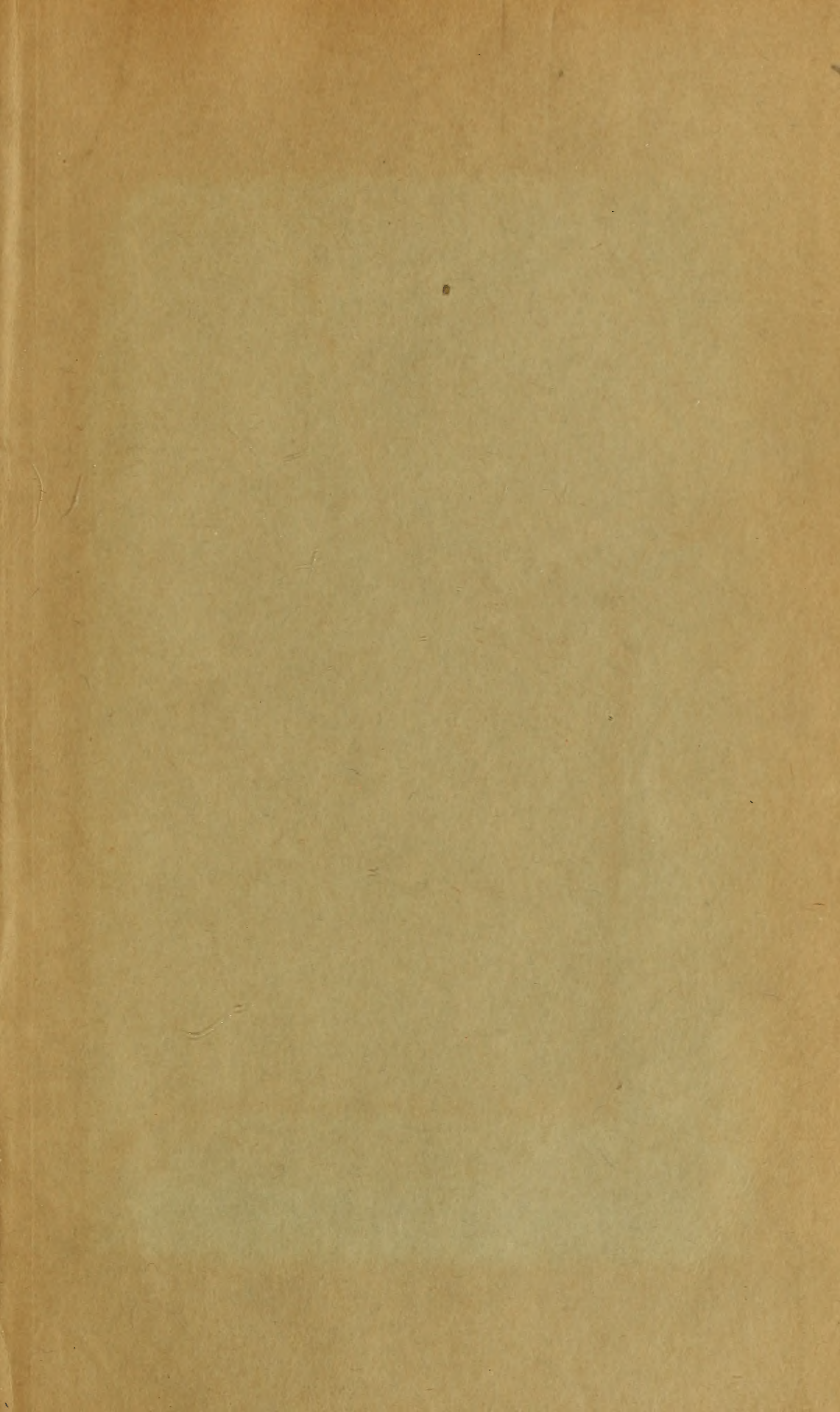
n. Einstimmige Cantaten, Arien.

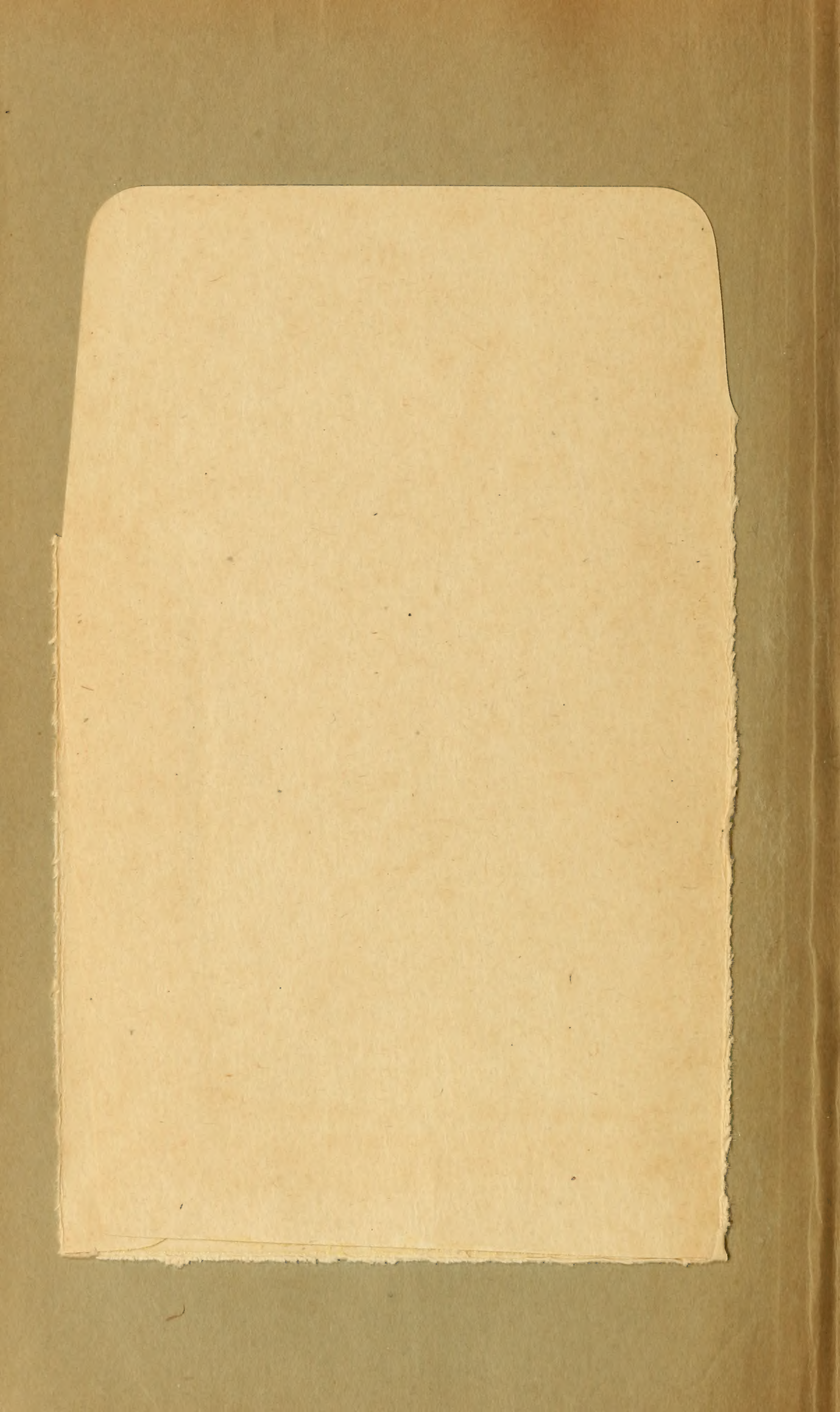


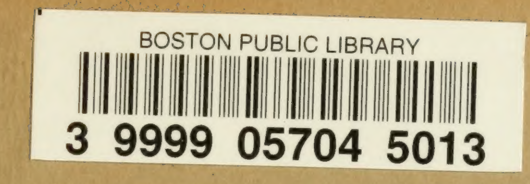
O. Lieder und Gesänge.




14. Allegretto.
Ernst u. Scherz.
Lachet nicht Mädchen
15. Moderato.
An die Geliebte.
O liebes Mädchen höre mich
16. Allegretto.
Lieb um Liebe.
Wüsst' ich dass du mich lieb
17. Adagio.
Gebet zu Gott.
Dir nah' ich mich, nah mich dem Throne.
18. Un poco And^te.
Frohsinn u. Liebe.
Auch die sprödeste der Schönen
19. Adagio cantabile.
Trauergesang.
O! fliess ja wallend, fliess in Zähren
20. Allegretto.
Zufriedenheit.
Ich bin vergnügt, will ich was mehr
21. Largo.
Das Leben ist ein Traum.
Das Leben ist ein Traum
22. Andante.
Lob der Faulheit.
Faulheit, endlich muss ich dir
23. Cantabile.
Minna.
Schon fesselt Lieb' u. Ehre mich
24. Largo.
Am Grabe meines Vaters.
Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln.
25. Andante.
Der schlaue Pudel.
Die ganze Welt will glücklich sein
26.
Abschiedslied für Frau v. Genzinger.
Nimm dies kleine Angebinde
27.
Trachten will ich nicht auf Erden






BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05704 5013

